مجمع اللغة العربية
حيفا، عدد 4، 2013



AL-MAJALLA
Journal of the Arabic Language Academy
Haifa, Vol. 4, 2013

المجلة
مجمع اللغة العربية
حيفا، عدد 4، 2013

الناشر:

مجمع اللغة العربية
האקדמיה ללשון הערבית
The Arabic Language Academy
حيفا

אל-מג'לה
כתב עת האקדמיה ללשון הערבית, חיפה
כרך 4, 2013

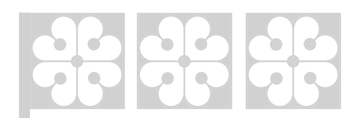
تصميم غرافي: وائل واكيم



مجمع اللغة العربية في إسرائيل
האקדמיה ללשון הערבית בישראל
The Arabic Language Academy In Israel
www.arabicac.com
majma1@bezeqint.net

للمراسلات

2 Hasan Shukri St., 2nd floor 2	**חיפה - רח' חסן שוקרי 2, קומה**	حيفا – ش حسن شكري 2، طابق 2
POB 46134, Haifa 31460, Israel	**ת.ד. 46134 מיקוד 31460**	ص.ب. 46134 منطقة بريدية 31460
Tel: 04-8622070	**טל: 04-8622070**	تليفون: 04-8622070
Fax: 04-8622071	**פקס: 04-8622071**	فاكس: 04-8622071

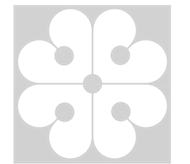
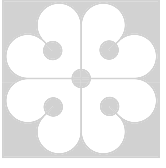
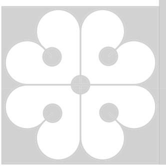


المجلة

مجمع اللغـة العربية

حـيــفـا، عـدد 4، 2013

مجلة علميّة محكّمة
يصدرها مجمع اللغة العربية، حيفا



المحتـويــات

الأحمر الطنطالي والأبيض السيزيفي

مظاهر القوة والحقيقة في «خطبة (الهنديّ الأحمر) -ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض»

مسعود حمدان

جامعة حيفا

مقدمة

دون شــك، تحتل «رواية الحكاية الفلســطينية من خلال رواية حكايــات الآخرين»، حيّزا هاما في مجموعــة محمــود درويش **أحد عشر كوكبا** (1992)، لا ســيّما في القصيــدة التي نتناولها هنا، والتي تشــكل تجربة شعرية لبلورة وإعادة بناء الذاكرة الجماعية الأسطورية وصيانتها.[1] كقصيدة درامية، تشير **خطبة (الهنديّ الأحمر) -ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض** إلى صــورة الصراع المتكرر (بمظاهرَ شــتى وفي عصور وجغرافيــات مختلفة) بين قوّتين موجِّهتين (vectors)، تمثــلان في التاريخ البشري قطبين متضاديــن، يقبعان في روح الحضارة والنفس، وراء تيارات العمق التابعة للنشاط الفكري والفعلي، الجماعي والفردي، على حد سواء. إن أهمية هاتين القوتين تكمن في كونهما عاملين تاريخيين دافعين، وعنصرين منافســين لدودين في عملية التشــكيل المركبة لبوصلة الثقافة، لحركتها، لتوجهاتها الأساســية ولتقرير نوعية العلاقات بين الحضارات ورســم معالم التشــابك فيما بينها. هذان العنصران هما العنصر الوحدوي الطامح للانصهــار والاتحاد مع الآخــر والطبيعة والكون انطلاقا من مفهوم فلســفي روحي بمســحة صوفية، يرى وحدة جوهرية وراء الأجزاء والثنائيات وتعددية الأشــياء الظاهرة، مقابل العنصر الفصلي النقيض له. بخلاف العنصر الأول يطمح العنصر الفصلي للتفرد وللســيطرة على الآخر والطبيعة والكون عن طريق الفصل والتصنيف والمفاضلة، وذلك انطلاقا من رؤيةٍ ماديةٍ نفعيةٍ محض، تضع الفرد (أو الفئة المنتخبة) في مركز الفعل الحضاري كهدف يبرّر كافة الوسائل في

1. انظر: صالح، 1999، ص 136-145.

سـبيل إعلاء شأن ذلك الفرد أو تلك الفئة.[2] دون تجاهل خطورة التعميمات، فإنّ العنصر الأول عـادة ما يميّـز الحضارات البدائية والزراعيـة التي تتبنى أيضا مفهومـا دائريّا للزمن يتطابق مـع منظورها الفلسـفي المتأثـر بقوانين الطبيعـة. أما العنـصر الثاني فهو يميّـز الحضارات الصناعيـة على وجه الخصوص، تلك التي آثرت الانفصال والخـروج عن طوق الطبيعة متبنّيةً منظـورا طوليّا أو خطّيا (linear) للزمن. في هذا الصـدد، طوّر العديد من الباحثين والمفكّرين تنظيرات تصنيفية مختلفة (تقوم معظمها على التضاد الثنائي التعميمي) يُرمَز إليها من خلال شـخصيات أسـطورية وفولكلورية، وذلك بهدف محاولة الولوج إلى أعماق الحضارات البشرية داخـل تخوم الروح الدافعة في كل من هذه الحضارات. وبين النماذج المختلفة المتوفرة في بطون الكتب والدراسات، هنالك مساحة شاسعة لإقامة التقابلات والمقارنات.[3]

عمومـا، ومن منطلق المقارنـة العينية بين النظريات المختلفة المختصـة بتحليل روح الحضارة نسـتطيع القـول بأنّه ثمة توتـر دائم يقوم على تضـاد أولي بين العقل والعاطفـة. هذا التضاد ينعكـس عبر تفرعاته المختلفة (مادة/ روح، حضارة/ طبيعة، حق- قوة/ حقيقة، سـيطرة/ تماهٍ، وغير ذلك) على الصعيدين الفردي والجماعي على حد سواء. أحيانا قد تتوفر السبل لإقامة الحـوار بين العناصر المتضادّة مما يؤدي إلى اتـزان نفسي أو حضاري ولكن من جهة أخرى قد ينقلـب هـذا التوتر (في قلـب الحضارة جمعاء أو في نفس الشـخصية الفرديـة) إلى صراع يبلغ أوجـه حين يتغلب عنصر على آخر فتصبح بوصلة الثقافة في حضارة ما (أو البوصلة النفسـية للشخصية الفردية) أحادية البعد مما يفقدها الاتزان المطلوب.

من أجل توضيح مصطلحيّ «طنطالي وسـيزيفي»، أرى من المناسـب هنا العودة إلى أصليهما. فطبقـا لإحدى الأسـاطير الإغريقية، عوقب الملك سـيزيف مـن قبل الآلهة بأن يقـوم كل حياته بعمـل مضنٍ ودون أن يأتي بأي ثمار، وذلك بأن يعـود مرة تلو الأخرى ويرفع صخرة إلى قمة

2. حول انعكاسات هذين التوجهين السيكو-حضاريين في المسرح والشعر العبري والعربي الحديثين، انظر: Hamdan, 2001/2002.

3. في بلادنا كان البروفيسـور شلومو غيورا شوهام السبّاق لتوظيف مصطلحيّ «طنطالي» (وحدوي) و«سيزيفي» (فصلي) في عرضه لنموذجه النظري في علم النفس حول معالم الشخصية وكذلك بغرض تحليل نفسي - ثقافي لتوجهات حضارية متباينة. انظر: شـوهام، 1979، ص 1985. على الرغم من إبرازه للفروق بين تصنيفه (سيزيفي/ طنطالي) وتصنيفات (فاوسـتي، ماجوسي، أبولوني) لباحثين آخرين مثل سـبنغلر (Spengler, 1926) و(ديونيسي/ أبولوني) لدى بنديكت والتي مصدرها الأول كتابات نيتشـه (نيتشـه، 1999)، إلا أنه يشـاركهما في تبني مبدأ النسـبية الثقافية التي تموضع معالم حضارة بعينها على سـلم متدرج بين قطبين وفي نقطة لا تتسـم بثبات أبدي، وإنما تتحرك بمرور الزمن نحو هذا القطـب أو ذاك، طبقـا لتغيرات تحصل في المبنى الاجتماعـي. حول تصنيفات أخرى، انظر مثـلاً التصنيف بين «اليوغي والكوميسـار» (كسـتلر، 1946) وبين «الشـخصية المنفتحة والانطوائية» (يونغ، 1964). في المجال الجمالي هنالك أيضا «الكلاسيكي والرومانسي» (كروتشه، 1974؛ 1995) «الرينيسانسي والباروكي» (وولفلين، 1950) والأنواع «الكرنفالية واللاكرنفالية» (بختين، 1968؛ 1978؛ 1981؛ 1982؛ 1987؛ 1989).

الجبـل بعـد أن تتدحرج. أما عقاب طنطالـوس ملك فريجيا فكان الوقـوف الدائم في حالة من الظمـأ والجـوع في ماء النهر تحت شـجرة فاكهة بحيث كلما دنا بفمه مـن الماء أو مدّ يده نحو الفاكهة، اختفيا. من خلال المقارنة بين هذين النمطين الأسطوريين، يمكن ملاحظة الحركة لدى سـيزيف كعنصر أساس لرجل عمل مقارنةً بالسـكون الذي يكلل طنطالوس المتأمل. أكثر من ذلك، إنّ ديكور الكينونة السيزيفية بمجمله هو ديكور مادي وجسدي: هكذا هو فعل التسلق إلى أعلى الجبل، هكذا أيضا هي عملية تشـغيل العضلات وتصبب العرق وهكذا هي الصخرة ذاتها، والجبل وحركة السقوط. أما ديكور الكينونة الطنطالية فهو روحي- تأملي في جوهره: الوقوف، الانتظار، النظر نحو الفاكهة، الاختفاء والتطلع المتحرق نحو ما اختفى.
هذه المقالة إذن هي محاولة للنظر، عبر هذه الثنائية التضاديّة الأسـطورية (سـيزيفي/ فصلي مقابل طنطالي/ وحدوي) في قصيدة محمود درويش المذكورة أعلاه.

القصيدة

إنّ الصـدام الدموي بـين أفراد حضارتي الهندي الأحمر والرجـل الأبيض، هو النص التاريخي الذي يستعيره الشـاعر محمود درويش محورا ليقيم عليه قصيدته بغرض بناء معمارية وكنه صراع آخـر، هـو الصراع الدائر بـين الفلسـطينيين والإسرائيليين. ولعلّه في اختيـاره هذا، يريد الشاعر تحديد معالم الصراع المذكور، وسبر غوره، وإعادة تشكيل كنهه الأصلي، بعد أن همّشه المجتمع الدولي، وبعد أن شـوّهته وسـائل الإعلام عبر التداول بمصطلحات انتقائية دون غيرها في عملية تعريفه.[4] كذلك، ربما ابتغى الشـاعر بواسطة هذا الاختيار التخفيف من العبثية الآنية للـصراع بإضفاء مسـحة تاريخية – أسـطورية - جمالية عليه، أو قُل عـلى الأقل، أراد توضيح المقاييـس الأخلاقيـة للحكم عليه وإثراء عمقه الفلسـفي والوجودي عن طريـق إبراز اعتبارات أخرى لمفهومي النصر والهزيمة الجافّـيْن، وكذلك عبر التداول الإبداعي المتجدد بمعادلة «القوة والحقيقة» القديمة:
«هل قلتُ موتى؟ لا موتَ هناك. هناك فقط تبديل عوالم»!
هـذا ما يختـاره درويش من كلام زعيم دواميش في سـياتل ليتصدر قصيدته مشـيرا بذلك إلى المفتاح الرئيسي لكيفية التعامل مع هذا النص الشـعري الذي يستدعي في ثناياه حضارة الهنود الحمر برمّتها.[5]

4. انظـر تحليلات بيرجر حـول برمجة الأفـراد والمجتمعات عن طريق اسـتخدام تقنيات الانتقاء والإقصـاء في الخطاب الإعلامي: Berger, 1995.
5. عن المكوّن التناصي في الصورة الشعرية عند درويش، انظر: أبو هشهش، 1998، ص 167–192. عن التناص الديني في شعره، انظر: سامي، 1999، ص 79–109. عن التناص عموما، انظر: أبو خضرة، 2001، ص 163–175.

آلام الشجرة

تبدأ القصيدة بالإشارة إلى زمن ما بعد انتصار البيض على الحمر وبعد أن أصبح الأحمر لا شيء يذكر في الحاضر: «إذًا، نحن من نحن في المسيسبي» (ص 501).[6] بهذه العبارة الساخرة يشير الشاعر بإيجاز بارع وبزخم تاريخي إلى التحوّل المأساوي الذي طرأ على حياة شعب الهنود الحمر، وعلى شعبه الفلسطيني، اللذين فقدا مكانهما فمكانتهما في موطنهما الأصلي وصلتهما الطبيعية به. مع فقدان المكان والمكانة، يضطر الهندي الأحمر للدخول في عالم الظل والعيش في فضاءات ذات أبعاد زمانية فحسب. هنا يتم الانتكاس إلى الماضي حيث المعقل الأخير للمحافظة على الهوية عن طريق الذاكرة والحيّز الأخير لصيانة الكيان المهزوز من الطمس الكلي: «لنا ما تبقى لنا من الأمس» (ص 501). إلا أن سيّد البيض لا يكتفي بانتصاره فيولّد بذلك أزمة جديدة يواجهها ممثل الحمر حين يعيها بهذا السؤال: «ماذا تريد من الذاهبين إلى شجر الليل؟»، أي لماذا أنت يا سيد النهار (البيض) ويا سيد الحركة (لاحقا ينعته بسيد الخيل) ما زلت تلاحقنا نحن الذاهبين إلى الظلمة (ليل) والسكون (شجر)؟

هذه القصيدة التي تشمل سبعة مقاطع، وسبعة عشر سؤالا، وترد فيها لا الناهية سبع عشرة مرة، تبدأ إذن بسرد نتائج المنعطف المأساوي الذي طرأ على حياة المجموعة.[7] إنّ الخطيب الذي نحّي عن أرضه مع أهله، يبني هنا طيفا لوطنه المفقود من لبنات الذاكرة، ولذلك فمن الطبيعي أن يكون هو المتكلم الذي يوجّه الاتهامات والعتاب.[8] هذا الخطيب الذي يقول «لنا ما تبقى لنا من الأمس»، يعي أنه لم يتبق له في الحاضر ليحيا سوى الإصرار على تخزين أجزاء من صورة ماضيه في ذاكرة الحاضر. فَمَنْ فقد حاضره، فقد السيطرة على الزمن لكنه إذا تشبّث في ماضيه يمكن له أن يتغنى بلقب آخر على الأقل، أي أن يكون من ناحية المبدأ سيد المكان الذي ترك فيه روحه وهويته. واضحٌ أيضا بأننا هنا أمام مندوب الذين لا مكان لهم عمليا، اللاجئين الذين

---

6. المسيسيبي، نهر في مركز الولايات المتحدة يصب في خليج المكسيك وهو معروف بجودة الأشجار في أنحائه وبزراعة القطن، وزراعة الذرة بشكل خاص، التي اعتبرت مصدر الرزق الأساسي في هذا الإقليم حتى في زمن الهنود الحمر الذين اعتقدوا أيضا بأنّ الآلهة ولدت من الذرة. المسيسيبي هو أيضا اسم ولاية أمريكية على خليج المكسيك.
7. من المعروف أن الرقم 7 يعتبر رقما مقدسا في كثير من الحضارات. بخلاف الأرقام الستة الأولى، يشير الرقم 7 إلى القدرة على تجاوز جهات المادة الست (فوق تحت، يمين يسار، أمام خلف) نحو البعد الروحي. الشاعر يستخدم في خطاب الهندي الأحمر المباشر والموجه للرجل الأبيض «لا الناهية» بصيغة «لا تفعل» أو «لا تفعلوا» 17 مرة وقد استخدمها مرة واحدة في خطاب موجه للشجرة (لا تطلبي المغفرة) ويمكن عدم احتسابها لاختلاف المرسل إليه. أما بخصوص الأسئلة فقد وردت في النص الذي تعتمد عليه هذه الدراسة 17 علامة سؤال (انظر في قائمة المصادر وفي الملحق). منح درويش أيضا لديوانه السابع العنوان **محاولة رقم 7** (1973). حول دلالات الأعداد في التشكيل الشعري عند درويش، انظر: أبو خضرة، 2001، ص 130–144.
8. كان درويش في السادسة من عمره حين اضطر بصحبة أهله لمغادرة قريتهم البروة الواقعة في الجليل إلى لبنان عام 1947.

يتجهون إلى شــجر الليل، وطنهم الجديد. هذا الوطن (الشــجر) هو مكانٌ بصفة واحدة: الزمن! (الليــل). وبكلمات أخرى، يعيش الآن المنفيّون في زمن الظلام داخلين عالم الظل. إنه إذن صراع المكان مع تقلبات الزمان. هذا الزمان الذي يُغير شكلَ المكان لكنه لا يستطيع أن يمحو جوهره الأصلي: «لكنّ لون السماء تغير والبحر شرقا تغير». هكذا يقول ممثل «شعب الغزال» في خطبته ما قبل الأخيرة لممثل شعب الخيل (أيضا الظن والوهم) و«سيد الوقت».[9]

في نهاية المقطع الأول من القصيدة، ينتقل مندوب الهنود الحمر من مخاطبة سيد البيض موجّها كلامه إلى أخته الشجرة:

يا سيد الخيل! علّم حصانك أن يعتذر
لروح الطبيعة عمّا صنعتَ بأشجارنا:
آه! يا أختي الشجرة
لقد عذّبوكِ كما عذّبوني
فلا تطلبي المغفرة
لحطّاب أمي وأمك

هنا، يوضّح درويش دون مجال للالتباس أنّ الآثمَ هو الرجلُ الأبيض وأن جريمته تطال الطبيعة برمتها على افتراض أنها وحدة واحدة. لذلك فإن كان على الرجل الأبيض الاعتذار لروح الطبيعة الكلي لا لأجزائها، فإنّ الشــجرة والإنســان (الجزء من الكل) غير مضطرين لقبول هذا الاعتذار. أما الأهم في هذا التوجه فهو إبراز الألم (آه)، ألم الشجرة وألم الهندي الأحمر على حد سواء، هذا الألم الناتج عن بتر حياتهما أو على الأقل حياة ذويهما.

ها هي سيرة «آلام الشجرة» كما يسردها راوي القصص في قبيلة تزيلتال (Tzeltal) المنتمية إلى حضارة المايا في منطقة تشياباس المكسيكية:[10]

وصلــت إلى الغابــة، إلى ما كانت مرة غابة تشــياباس الكبيرة... جلســت بجوار شــجرة كبيرة... أغلقت عيني وســمعت صوتــا كأنه يخاطبني أنا وحدي. ولكن... العصافير صمتت وأصغت... والثعبان الذي كان يزحف

9. الغزال (أو الغزالة) عند درويش عنصر أســاسي من ديكور الوطن كالزيتون واللوز، وهو يرمز إلى بدائية بريئة مسالمة وســعيدة. عــن صورة الغزال عند درويــش، انظر: أبو خــضرة، 2001، ص 78–84. في القصيدة التي نحن بصددها يكتســب الغزال بعدا جديدا له صلة بالاعتقاد الراســخ لدى الهنود الحمر بأن الآباء الأوائل انحدروا من الحيوانات وأنّ الغــزال هو طوطم العشــيرة. للمزيد من التفاصيل حول اعتقــاد أفراد القبيلة الطوطمية بأنهــم مرتبطون مع حيوان الطوطم برابطة الأصل المشترك، انظر: فرويد، 1983.

10. ترجمها كاتب المقالة عن العبرية. انظر: ميغيد، 2001، ص 182–186.

نحـو عش عصفـور تجمد مكانـه والحيوانات الصغـيرة القاطنة تحت الأرض خرجـت وكأنهـا جاءت كلها لكي تسـمع الشـجرة المتكلمة. من الجائز أنه لم يكن ذلك صوت الشـجرة فحسـب بل صـوت روح الغابة أيضـا. إذن، أنا سـمعت أيضا، ولدى مواصلة الإصغـاء أدركت أنّ صوتا مـن أصوات الأجداد يصل إلى أذني لأننا نحـن أيضا بني البشر جئنا من الشـجر، ولدنا في الغابة. تعالوا نفسح المجال للشجرة لكي تروي القصة وأنا بدوري سأترجم كلامها فقط ل[قبيلة – م.ح] تزيلتال:

أنا شـجرةٌ سـيدة، ومكاني في الغابة الكبيرة... كلنـا أبناءٌ للأرض الأم... أجداد أجـدادي غير موجودين... ليس لأنّ شـيخوختهم نقلتهم إلى غابة أخرى قد تتواجد في السـماء إنما لأنّ بلطةً ومنشـارا قتلاهم قبل الأوان... في هـذه الغابة التي ترون منها بقايا فقط، كان مرة ملكٌ وأرواح وآلهة... ولكن بعد ذلك، جاء أناس دون قلب ودون تفكير وقطعوا العائلة الملكية أيضـا... لم يطلبوا إذنا من أسـياد الغابة، أجـداد أجدادنا، ولا من الآلهة ولا مـن الأرواح ولا من الأرض الأم التـي يواصلون قتلها هي الأخرى. لو فكّـروا، لكانوا أدركوا أنّ من يقتلنا يقتل نفسـه أيضـا... إني [مازلتُ – م.ح] حيّةً ولكنّ قلبي جريحٌ ينزف لأنه في سـنوات حياتي الكثيرة رأيت رفاقي يختفون واحدا تلو الآخر. لم ير الحطّابون دم الشجرة المنبثق من جذعها ولا الدموع. أجل! الشـجر ينزف دما أيضا والشجر يبكي أيضا، وعندما يبكي الشجر تبكي السماء، وعندما تبكي السماء على بكاء الشجر يجف أصـل الدمع فيها فلا يهطل المطر بعد ذلـك الحين... لا تقتلونا... [ف – م.ح] الشجر رموش الأرض التي تريد أن تحلم من جديد![11]

كولومبوس الجديد ومملكة الخارطة

في المقطـع الثانـي، يقوم درويش بتوضيح التباين بين الأبيض والأحمر في كيفية تعقّل الأشـياء وفي مناحي اللغة ومنطلقات الخطاب ومباعث الرؤية والغايات. في نفس الوقت يشـير الشـاعر إلى الخطـأ البوصـلي الذي جلب على الهنـود الحمر كارثة كولومبـوس (1451 – 1506) الذي اكتشـف أمريـكا عن طريـق الخطأ لكنه عجز عن اكتشـاف حقيقة «أنّ البشر سواسـية» رغم

11. انظر «آلام الشجرة»، ميغيد، 2001، ص 182–186.

بساطتها. ففي حين لا يفرق العالم القديم (المتمثل ب «الكلمات العتيقة» التي تحملها أرواح أبنائه الهائمة) بين إنسان وآخر وبينه وبين «مخلوقات» الطبيعة من حيوان ونبات وحتى جماد («روح الحصى»)، يتبنى كولومبوس لغة الخرائط تعبيرا عن الحضارة المجزِّئة التي ينتمي إليها. هذه الحضارة، بخلاف حضارة الهنود الحمر الذين يعبدون «إله الطبيعة في كل شيء» (روح الأشياء)، لا تبحثُ داخل «مملكة الخارطة» إلا عن الذهب (مادة الأشياء) وهي لا زالت عبر نماذجها المتبدّلة في التاريخ ماثلةً في الحاضر أيضا: «إذًا، لماذا يواصل حرب الإبادة، من قبره، للنهاية؟». المخاطِب هنا هو بلا شك ممثل الهنود الحمر الجدد، أي الفلسطينيين. هؤلاء شهدوا لأكثر من خمسة عقود «حرب إبادة» كامتداد لإبادة الهنود الحمر وطمسا لمعالمهم كحضارة وحدوية (انصهارية) زراعية ملتصقة بالأرض والطبيعة. أما الوسيلة فهي آلة حضارية فصلية تكنولوجية، جديدة هي الأخرى، لكن من مورثات أساليب الرجل الأبيض المتمثل بالمهاجرين الأوروبيين إلى موطن الهنود الحمر القديم والجديد. ولكي يتربع كولومبوس الجديد على عرش الزمان الجديد فيمتلك «حجر القوة السحري» كان لا بد له أولا من ذبح «الحقيقة» واحتراف مهنة القتل ليصبح الهنود «زينة للخراب وريشا على ثياب البحيرات» ليس إلا. مع ذلك، يبادر مندوب الأخيرين لدعوة الرجل الأبيض إلى العيش المشترك والتمتع بثروة الطبيعة الضرورية للحياة (الهواء والماء) تحت سقف السماء الواحدة:

لنا ما لنا... ولنا ما لكم من سماء
لكم ما لكم... ولكم ما لنا من هواءٍ وماء

إلا أنّ هذه الدعوة لا تغيّر شيئا فيبقى الحصى (الطبيعة) ملكا للهنود أما الحديد (التكنولوجيا) فملكٌ للبيض. رغم ذلك، ومن منطلق التواضع والقناعة بالقليل، وربما أيضا نتيجة لهشاشة الهندي أمام تفوق الأبيض العسكري، يقدم الأول للأخير عرضا مفرطا في التنازل لأول وهلة:

خذ ما تريد من الليل، واترك لنا نجمتين لندفن أمواتنا في الفلك
وخذ ما تريد من البحر، واترك لنا موجتين لصيد السمك
وخذ ذهب الأرض والشمس، واترك لنا أرض أسمائنا
وعُد يا غريب، إلى الأهل... وابحث عن الهند/

غير أن هذا العرض مشبعٌ بسخرية مغلفة ناجمة ربما عن الفجوة المقصودة القائمة بين الأنا المتكلم في القصيدة (الهندي الأحمر) وبين المؤلف المضمر الذي يظهر بين الفينة والأخرى من

بين السطور. إذ لا يمكن امتلاك الأمواج أو تقسيمها ولا يمكن امتلاك النجوم وتقسيمها. ثم إن كولومبوس هذا لا يريد إلا المعادن واستدرار الأرباح عن طريقها، لذلك ينهي الخطيب المقطع الثاني باقتراحٍ مناسب بعض الشيء: أن يأخذ الرجل الأبيض الذهب ويغادر. هكذا قد يجد الطريق هذه المرة إلى الهند فيطوّر التجارة ويستثمر الربط البحري فيجني المزيد من الأرباح. هكذا أيضا يترك الهنود ينعمون بتحقيق التحام ذاكرتهم وهويتهم بالأرض التي وطئها بعد أن تاه في الطريق. في نهاية المطاف لم تكن هذه الأرض ضالته، هو الغريب عن هذه الديار وعن أرض الأسماء، أي الأرض المجبولة بروح أخرى وهوية أخرى.[12]

الحاجب وبلاط الملك: غياب حيرة المسدّس

في المقطع الثالث من القصيدة، تتشكّل اللحمة بين الأرض والطبيعة والله والإنسان أكثر فأكثر: «أسماؤنا شجرٌ من كلام الإله، وطيرٌ تحلّق أعلى من البندقية». يتضح هنا بأنّ الاسم (الهوية، الكيان، المنبت، الأصل) هو نباتٌ (شجرٌ) وإله وجماد (كلام الإله) وحيوانٌ (طير) في نفس الوقت.[13] هذه الوحدة الروحية الخارقة لا يمكن للبندقية (المادة) أن تطالها، ف«عاليةٌ روحنا» (المقطع الأول). كما أنّ الشاعر يعود هنا مرة أخرى ليكرر محاولته في إيصال صورة مدى الاختلاف بين الحضارتين للرجل الأبيض، هذه المرة عن طريق استدعائه لسورة «الكافرون»: «لكم ربكم ولنا ربنا، لكم دينكم ولنا ديننا».[14] من خلال هذا التناص الجديد يطرح درويش فكره الآيروني حول معنى الكفر الحقيقي، على الأقل بالنسبة لمن يجعلون ربهم «حاجبا في بلاط الملك». فليس الله هنا إلا وسيلة لسلب الأرض («فلا تدفنوا الله في كتب وعدتكم بأرض على أرضنا كما تدعون»). بعد ذلك يشرع الشاعر بتفسير فلسفة الحياة التي يتبناها الهندي الأحمر مؤكّدا على عمقها الوجودي وتفوقها الإنساني والأخلاقي. فالهندي الأحمر يغمره الفرح وتعتريه البهجة عند إقباله على الحياة المتجددة دائريّا وتقبّله لها لأنّ أحلامه نقية زاهية ولأنه لا يؤمن بالموت:

خذوا ورد أحلامنا كي تروا ما نرى من فرح!
وناموا على ظل صفصافنا كي تطيروا يماما يماما...
كما طار أسلافنا الطيبون وعادوا سلاما سلاما

12. حول الأهمية البالغة للأسماء وللتسمية في مسألة منشأ النظام الطوطمي، انظر: فرويد 1983، ص 133–137.

13. في المقطع الأول ترد عبارة «كلام الإله» بمعنى «النجوم».

14. «قل يا أيها الكفرون لا أعبد ما تعبدون ولا أنتم عبدون ما أعبد ولا أنا عابد ما عبدتم ولا أنتم عبدون ما أعبد لكم دينكم ولي دينِ» (سورة «الكافرون»).

من ناحية أخرى، تستند فلسفة الحياة هذه إلى تجربة أليمة ألّت بالهندي الأحمر فجعلته حكيما، ذا صلابة، ثابتا وناضجا روحيا. من هنا أيضا يتحلى الهندي الأحمر بحسب القصيدة بفكر عميق يحتّم عليه التأمل في الأشياء قبل اتخاذ القرارات. يتجسّد نضوجه كذلك في وعيه للتعددية البشرية ولجمالية روح الحضارة البشرية التي تصقل أرواح الأحياء عن طريق المعاناة والألم فتجعلهم مرهفي الحس، مبدعين:

> ستنقصكم... ذكرى الرحيل... عزلة الأبدية... حكمة الانكسارات... نكسةٌ في الحروب... صخـرةٌ لا تطيع تدفق نهر الزمان السريع... ستنقصكم ساعةٌ للتأمل في أي شيء، لتُنضِجَ فيكم سماءً ضروريةً للتراب، ستنقصكم ساعةٌ للتردد ما بين درب ودرب، سينقصكم يوربيدوسُ يوما، وأشعارُ كنعانَ والبابليين، ذكرى تروّض خيلَ الجنون وقلبٌ يحكّ الصخورَ لتصقله في نداء الكمنجات

هذه الفقرة من المقطع الثالث تصف شعبا عانى الرحيل والانكسارات والنكسات ولذلك اكتسب الجَلَد كطبيعة مرافقة. أكثر من ذلك، أنه شعب اضطر إلى الغوص في الروحانيات، فالحضارة السيزيفية المنتصرة تملك الأرض وكافة مقومات القوة والهيمنة ولكن تنقصها «سماء ضرورية للتراب»، أي ذلك الجانب الروحاني من حياة البشر أو الحقيقة التي من المفروض أن تظلل وتنير معيشته المادية. «سينقصكم يوربيدوس يوما»، يقول مندوب الهنود الحمر، ويوريبيدوس (480–406 ق. م.) من أعظم كتّاب التراجيديا الإغريق، الثالث بعد إسخيلوس وسوفوكلس والذي ابتعد عن الروح الدينية الملحوظة في أعمال إسخيلوس فبنى أبطالا أقل كمالا واكتنازا وأكثر إنسانيةً مقارنةً مع أبطال سوفوكليس مثلا. إنّ أبطالَ يوربيدوس قابلون للانكسار، مترددون («تنقصكم حيرة للمسدس»)، وذلك نتيجة للشك الذي بدأ يراودهم في العقيدة والإيمان بالآلهة. أبطاله أيضا وفي الدرجة الأولى هم المرأة والعبد والطبقات الدنيا عديمة الحقوق في المجتمع اليوناني في زمنه. في كثير من مسرحياته، مثل «ميديا» و«نساء طروادة»، يُبرِز يوريبيدوس الصراع بين الغريزة والأخلاق. في قصيدته، يعكس درويش هذا الصراع بين حضارتين موضّحا أوجه التباين في بنيتهما النفسية وفي قوامهما الثقافي وفي البوصلة التي تحدّد منحى الطموح لدى كلتيهما. فها هي الحضارة السيزيفية التي تقتلُ العشبَ وتقطع الشجر متمثلةً بكولومبوس الذي وصل سواحل أمريكا معتقدا أنه اكتشف طريقا بحريةً للهند. لكنه،

وهذا أبرز ما عنده، لا يعترف بحقيقة أساسية بسيطة بديهية هي أنّ البشر سواسية على الرغم مــن اختلاف عباداتهم (فهنالك من يعبد إله الطبيعة وهنالك من يعبد الذهب وإله الحديد). إنّ عــدم اعترافه هذا ناتج ربّما عن خوف من فقدان مصداقية مشروعه القائم على محاولة بائســة لزخرفة البطش وخلقنة القمع والاســتبداد. كولومبوس درويش يبني ملكوته على موت السكان الأصليــين، يصطاد الأطفال والفراش وعنده ورد اصطناعي مــن الزنك (التوتياء – ألمانية). هو يحفــر الأرض ويغــير هشاشــة تكوينها ويكسر مرايا بســاتينها ويجرح السـلحفاة ولذلك من الطبيعي ألا يكترث للشــعر وألا يحفظ منه شــيئا. «إلى أي هاوية رحبة تصعدون؟»، يتســاءل الهندي الأحمر مستخدما الإرداف الخلفي (oximoron) على نحوٍ آيروني! إنها صورة لسيزيف المعتقد أنه يتسـلق أعلى قمة من تحقيق الذات ولكنها أيضا صورة لصخرة قوته المتدحرجة إلى حضيض الحقيقة السحيق حيث يتلاشى مجهوده ويذهب أدراج الرياح. هم، أي أبناء الحضارة السيزيفية، أسياد الوقت، وأسياد الوقت هم المهيمنون على المادة ولو على نحو مؤقت. لكنهم مع ذلك، يبقون «ضيوف المكان» حيث تقطن الروح الأصل. أما الهندي الأحمر (أو شــعبه)، بهزالة موقفــه وتجريده من أبســط شروط الوجود، وعلى الرغم من تصريحــه «ننزف اليوم حاضرنا» و«لم يبق شيءٌ لنا في الزمان الجديد»، إلا أنه يظل هو المضيف، أي صاحب المكان!

في نهاية المقطع الثالث يؤكد الشاعر على أن القصة لن تنتهي بمجرّد القتل، فأبعاد الجريمة لن تزول وستبقى الحقيقة المطموسة تطارد البيض وتلاحقهم كالأشباح أينما حلّوا لتفضح ماهية النفاق والخسّة التي يرتكز عليها شموخ بنيان قلعتهم المحصنة.

على قدم الريح: بدايتنا والنهاية

في المقطع الرابع يعرض الشــاعر لوحة باهرة لحياة هذه الأشــباح الهائمة التي تؤمن بالتماهي التام بين الأرض والســماء، بين الإنســان والطبيعة، بين الله والإنســان وبين الروح والمادة. وفي معرض هذا الوصف لحياة هؤلاء الذين «لا سقف بين السماء وزرقة أبوابهم»، يستعين درويش ثانيــة بالحركة فقــط لتعريف المكان، أي العيش في الزمن ليس إلا («صفصافة تســير على قدم الريح»).

هنــا يعترف خطيب الحمر مرة أخــرى بفقدانه للحاضر، لكنه يعود ويؤكّــد بأن الهنود الحمر يملكون الماضي عبر العيش في وطن الذاكرة. أما الأهم فهو يقينه القاطع بأنهم يملكون المستقبل كذلك لا محالة:

«**ســتروي** (في المســتقبل – م.ح) الرياح **لنا** (ليس لهم) بدايتنا (نحن) **والنهاية** (لا نهايتنا – م.ح)، لكننا ننزف اليوم حاضرنا».

رغم يقينه الداخلي هذا، فإنّ الخطيب لا يتجاهل بؤس واقعه الراهن (الحاضر) وهو يدرك تمام الإدراك أن حقيقة انتصار البيض على الحمر أقوى من حق الحمر في الأرض، ذلك منذ تغيّر نوع السلاح. ولكن ما هي هذه الحضارة الجديدة التي يأتي بها «المعدن السيد» صاحب «الصخب المعدني» إن لم تكن دغدغة عنصرية لنرجسية قديمة جديدة يقوم بنيانها على هلاك الآخرين؟:

«نبشركم بالحضارة» قال الغريب، وقال:
أنا سيد الوقت، جئت لكي أرث الأرض منكم،
فمرّوا أمامي لأحصيكم جثةً جثةً فوق سطح البحيرة
«أبشركم بالحضارة» قال، لتحيا الأناجيل، قال، فمروا
ليبقى لي الرب وحدي، فإنّ هنودا يموتون خيرٌ
لسيدنا في العلى من هنودٍ يعيشون، والربُّ أبيض
وأبيضُ هذا النهار

هكذا، وعلى خلفية هذه «الحقيقة» المستخرجة -كثمرة مرة المذاق- من فعل القوة ليس إلا، في لحظات اليأس ربّما، يكون الهندي مستعدا للتضحية بنفسه مقابل الحفاظ على الأرض وعدم تغيير معالمها. ذلك لكونها نقطة الاتحاد الصوفية وهمزة الوصل المقدّسة بين الناسوت واللاهوت: «لا تغير هشاشة تكوينها... خذوا دمنا واتركوها كما هي... مقدسة كلها، حجرا حجرا، هذه الأرض كوخٌ لآلهةٍ سكنت معنا، نجمةً نجمةً».
في نهاية المقطع الرابع يخرج المؤلف الضمني (المضمر) ثانيةً من بين السطور ليقلب الدفة: استخراج «القوة» كثمرة –حلوة المذاق- من فعل الحقيقة. الآن يعلن أنّ البقاء للأرض فقط وأنّ البيض إلى زوال:
«فاتركوا الناي للريح تبكي على شعب هذا المكان الجريح... وتبكي عليكم غدا، وتبكي عليكم... غدا».

حين نحدّق في النهر...

في المقطع الخامس يتناول الشاعر عبثية معاهدات السلام بين الأحياء من البيض والأموات من الحمر مشيرا مرة أخرى إلى ما كان يمكن أن ينعم به الهنود الحمر من تلاحم كامل بينهم وبين الطبيعة لولا الكارثة الكبرى التي حلّت بهم: «وكنا نعيش كما ينبغي أن نعيش برفقة

الغزال».[15] كما أنه يتناول هنا التلاحم بين الزمان والمكان وحركة الإنســان على الأرض فالزمان في نظــره مــا هو إلا تلك العلاقة الحســيّة والحب الكبير الخالد للمكان الــذي تتواجد فيه أرواح الهنــود: «والزمان هو النهر حــين نحدّق في النهر يغرورق الوقت فينا». هذه الشــعرية الفائقة المضمّخة بزخم توق صوفي نحو الوجود، وهذا المفهوم المغاير والإبداعي للزمن، يذكران الهندي بمــا يقف فعلا وراء المذبحة الرهيبة التي يواجهها شــعبه: «ألا تحفظون قليلا من الشــعر كي توقفوا المذبحة؟». فالشــعب الهندي المســالم الذي اعتــاد على تبادل الهدايــا والغناء كجزء من تقاليــده الأصيلة في اســتقبال الضيف، يصطــدم هنا بحضارة تقوم على العنــف وإرادة القوة: «وكنا نبشركم بالربيع، فلا تشــهروا الأسلحة». بهذا الاختزال الفذّ للصدام العنيف بين حضارة طبيعية (الربيع) وحضارة ميكانيكية (الأسلحة)، بين الحقيقة من جهة والقوة من جهة أخرى، يصــل مندوب الهنود إلى قناعة راســخة بعبثية إبــرام أي معاهدة للصلح بــين القاتل والقتيل. صحيــحٌ أنّ أخوتــه فقــدوا الأرض (التراب)، إلا أنهم مــا زالوا قادرين على العــودة عبر عناصر الطبيعة الثلاثة المتبقية: «سيرجع شعبي هواءً وضوءا وماء». من هنا أيضا لا يأبه الهندي بالموت ساخرا من نفاق وزيف كولومبوس «الحر»: «أعرف أني أعود إلى قلب أمي لتدخل يا سيد البيض عصرك... فارفع على جثتي تماثيل حرية لا ترد التحية».

الخطبة الأخيرة: هلاك الروبوت وعودة زغب الذرة

في المقطع الســادس يتناول الشــاعر موت الأخلاق الكلي في خضم كل عملية من شــأنها تشــييد حضارة ما على حســاب حضارة أخرى. أكثر من ذلــك، في نهاية المطاف، لا يؤدي موت الأخلاق إلا إلى الفشــل: «من مقابرنا تفتحون الطريق إلى القمر الاصطناعي... إلى أين، يا ســيد البيض، تأخذ شــعبي،... وشــعبك؟ إلى أي هاوية يأخذ الأرض هذا الروبوت المدجج بالطائرات وحاملة الطائرات». هذا التطور بما فيه من بطش وقوة عســكرية ومعتقدات غير ســوية ما هو إلا وهم وســوف يزول كما زالت روما وإســبارطة، أمــا الهنود فهم موجــودون في كل مكان، يلاحقون ويحاصرون قاتليهم من الســماء («وطن الطير»، «الغيوم» و«النجوم») ومن «الحصى» و«هواء البحيرات» و«زغب الذرة» و«ورق الحور»، وســوف يأتــي يومٌ فيه يُنصَبُ ميزان العدل فتنجلي الحقيقة كاملةً.

في المقطع الأخير، يكرر الشــاعر حقيقة كون مقابر الهنود منطلقا لعمران الأبيض الجديد لكنه يذكّــر أيضا بأن الموتى يعودون لزيارة «ماضيهــم في المكان الذي تهدمون». هنا يطالب البيض

---

15. «أبونا الغزال» هو من أهم الآلهة عند القبيلة كما أشــير ســابقا وهو سيد الجبل المقدس في أرض الذرة، ومن الذرة تولد الآلهة.

كضيــوف بترك مقاعد خاليــة للمضيفين، أصحــاب الأرض الحقيقيين، الذين ســوف يعودون لقراءة خطبتهم الأخيرة هذه المرة وهي «شروط الســلام مع الميتين». الضحية تلاحق قاتلها إذن إلى أن ترغمه ليس فقط على الاعتراف بها وإنما على قبول شروط التعايش التي أرادتها والتي لا يمليها إلا تاريخ المأساة وحقيقة تفاصيلها.

إجمالية

إن أفــراد الحضارة الطنطالية هم «أرواح» هائمة و«أشــباح» و«أصوات في الرياح» وشــعب له «أجنحة» و«ظلال». على النقيض من أفراد الحضارة السيزيفية الذين يعبدون إله الحديد، تعبد الجماعة الطنطالية إله الطبيعة. هذه الجماعة فقدت كل ما يمكن أن يملكه الإنسان على الأرض ولا تطالب الآن إلا بالمحافظة على «أرض الأسماء»، أي على الذاكرة، ألا وهي وطن الهوية وشرط عدم الاضمحلال. أمام قارئ هذه القصيدة، تمتثل إذن قوتان: قوةٌ تستمد استمرار وجودها من ذاكرة الانتماء للمكان وقوة تستمد شرط كيانها من خلال هيمنتها الفعلية المطلقة ولكن المؤقتة على الوقت (أي من خلال الســيطرة على المكان في الحاضر). والوقت، أو الزمن، ما هو إلا حركة المادة في الأشــياء وفي المكان ولذلك فإنّ المادة، وإن كانت ســيدة الوقت، إلا أنها تبقى ضيفةً على المكان ليس إلا. أما المكان فهو وعاء حلول الروح في الأشياء وهو أمر لا يقاس بالزمن لأن الروح لا تخضع لعالم المادة ولذلك فإن الروح هي سيدة المكان.

بكلمــات أخرى، صحيحٌ بأن الزمن الســيزيفي هو القوة المهيمنة عــلى المكان، بيد أن المكان من وجهــة نظر الأنا المتكلــم في القصيدة، وعاءٌ للروح الطنطالية وشــبح حقيقتهــا المعذب. في هذا الســياق يمكننا الحديث عن ثالوثين قطبيين: **ثالوث القطب السيزيفي (المادة - الحضارة - الحــق) وثالوث القطب الطنطالي (الروح - الطبيعــة - الحقيقة)**. هذه الأنواع الثلاثة من الثنائيات تشير إلى صورةٍ لصراعٍ بين قوتين متضادتين. هذا الصراع يتخذ عدة مناحٍ، فهو صراع بين الروح والمادة وصراع بين الطبيعة والحضارة وصراع بين الحق والحقيقة. إنّ القوة المنتصرة هي تلك التي استطاعت أن تسيطر على العالم **المادي** (المكان)، وأن تطوّعه لأهدافها ولكن كونها كذلــك، يضطرها إلى ســلخ المادي عــن **الروحي** والفصل بينهما. من هنا، فــإنّ هذه القوة تقيم حضارتها على أنقاض وحدة بدائية يتخيلها الشاعر، وحدة بين المادة والروح حيث تقيم الروح داخــل المــادة لا خارجة عنها وحيث يكون المكان وعاءً يزخــر بالحياة. من هنا أيضا طبيعي أن تخرج القوة الســيزيفية عن طوق **الطبيعة** ليكون مســخها علامةً واضحة على عملية تشــييد **حضارتها**. إن محاولة السيطرة على العالم المادي والقطيعة عن الطبيعة (خروج الروح منها) كشرط ســابق لهذه المحاولة هما، وكما يظهر في القصيدة، **حقٌ** تؤسسه القوة المنتصرة لنفسها

وتســير على هديه كجزء من عدل بشريٍّ مشــبوه يقوم على أنقاض عدل إلهي متخيّل بعدما قرر الإنسان الســيزيفي (أو الفاوستي بحسب سبنغلر) أن يصبح ســيدا لقدره. أما القوة المهزومة فهي تلك التي لا تزال تنشد تلك الوحدة البدائية بين الروح والمكان ولذلك فهي لا تبحث عن حق زمني يســنده الإنســان بالقوة ويقيمه مقياســا قِيَميّا لعالم جديد من صنعه وإنما عن **حقيقة** أولى أزلية ميتافيزيقية تقبع في الخفاء كجوهرٍ ثابت وراء العالم الظاهر وخلف تحولات أشكاله وصوره. في ذلك، إشارة إلى الرؤية الوحدوية للوجود (الوحدَوجودية) التي نادى بها الصوفيون في الإســلام والمونوفيزيون القبطيّون في المســيحية والسبينوزيّون في اليهودية.[16] علاوةً على ذلك، فهــي تنــادي أيضا بحقيقة خلود الروح لأن الروح تنتقل من مكان لآخر و«لا موت هناك، هناك فقــط تبديل عوالم». أما الأبيض فهــو في القصيدة رمزٌ لحضارة مجزِّئة تقيم الحواجز الفاصلة بين الحيوات المختلفة (بشرا وحيوانات) وذلك لتسهيل عملية بسط سيطرتها عن طريق تطويع الأشــياء في إطار نظام هرمي صارم. إن صورة البيض المنبثقة عن هذه الاســتعارة الأسطورية هي صورة سلبية للغاية: مادة دون روح، فكر آلي غير إنساني (المعدن السيد، الروبوت)، انعدام الــتردد، انعدام قبول فكرة التعددية، رفض ونفي وإقصاء الآخر ورفض فهمه أو قبول وجوده المتســاوي أو غير المشروط. إنّ ســيد الوقت هنا يمثّل حضارة الموت والصخب المعدني والبطش المفتقر إلى الألم والمعاناة. لا غرابة إذن لافتقاره للحكمة وللروح الإبداعية واســتبدالهما بمفهوم عنصري جامح («خيل الجنون»، «أيديولوجيا الجنون»). من أجل تحقيق مشروعه، يقوم متبنّي هــذا المفهوم بعملية احتكار وتســخير وتطويع للناســوت واللاهوت ولــكل شيء بينهما على حد سواء.

16. حول تأثير هذه الرؤية على تشكيل الجمالية العربية الحديثة في الشعر والنثر والمسرح، انظر: حمدان، 2000–2001.

قائمة المصادر والمراجع

باللغة العربية:

أبو خضرة، 2001	أبو خضرة، سـعيد جبر محمد (2001)، **تطور الدلالات اللغوية في شـعر محمود درويش**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
أبو هشهش 1998	أبو هشـهش، إبراهيم محمـد (1998)، «المكـوّن التناصي في الصورة الشـعرية عند محمود درويش»، من: **زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش**، (الحلقة النقديـة في مهرجان جرش السـادس عـشر)، بيروت: المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر.
باختين، 1982	باختـين، ميخائيـل ميخائيلوڤيتـش (1982)، **الملحمة والرواية: دراسـة الرواية، مسائل في المنهجية**. ترجمة جمال شحيد، بيروت: معهد الإنماء العربي.
باختين، 1987	باختين، ميخائيل ميخائيلوڤيتش (1987)، **الخطاب الروائي**. ترجمة محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
حمدان، 2001/2000	حمـدان، مسـعود (2001/2000)، «نحو جمالية عربية جديـدة: تقاطعات مفهوم الحداثة لدى أدونيس والخرّاط وبرشيد»، **الكرمل** 21 – 22، ص 151 – 200.
درويش، 1994	درويـش، محمود (1994)، «خطبـة (الهنديّ الأحمر) – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيـض» من **ديوان محمود درويش**، المجلد الثاني، بيروت: دار العودة، ص 497–514.
درويش، 1994	درويش، محمود (1994)، «محاولة رقم 7» (1973) من: **ديوان محمود درويش**، المجلد الأول، بيروت: دار العودة.
سامي، 1999	سـامي، سـحر (1999)، «التناص الديني في شـعر محمود درويش»، من: **محمود درويش: المختلف الحقيقي «دراسـات وشـهادات»**، (مجموعة من الكتاب – عدد خاص من مجلة الشعراء)، رام الله: دار الشروق.
صالح، 1999	صالـح، فخـري (1999)، «محمود درويش: صناعة الأسـطورة الفلسـطينية»، من: محمود درويش: **المختلف الحقيقي «دراسات وشهادات»** (مجموعة من الكتاب – عدد خاص من مجلة الشعراء)، رام الله: دار الشروق.
فرويد، 1983	فرويد، سـيغموند (1983)، **الطوطم والتابو**، ترجمة بو علي ياسـين، اللاذقية: دار الحوار.
القرآن الكريم	**القرآن الكريم**، سورة الكافرون.
ميغيد، 2001	ميغد، ناحوم (2001)، **ميثولوجيا الهنود الحمر وسـط أمريكا**. تل أبيب: مافا، ص 182 – 186.

بلغات أخرى:

Bakhtin, 1968 — Bakhtin, M. M. (1968), *Rabelais and his World.* Cambridge, Mass: M. I. T. Press.

Bakhtin, 1981 — Bakhtin, M. M. (1981), (Holquist, M. ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays By M.M Bakhtin.* Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, 1989 — Bakhtin, M. M. (1989), (Emerson, C. ed. & tr.), *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bakhtin & Medvedev, 1978 — Bakhtin, M. M.\ P. N. Medvedev. (1978) (Albert, j. tr.). *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Berger, 1995 — Berger, A. (1995), *Cultural Criticism.* London: Sage.

Croce, 1974 — Croce, Benedetto. (1974), (translated by Douglas Ainslie) *The essence of the aesthetic.* Folcroft, Pa: Folcroft Library Editions.

Croce, 1995 — Croce, Benedetto. (1995), (translated by Douglas Ainslie; with a new introduction by John McCormick), *Aesthetic as science of expression & general linguistic.* New Brunswick, U.S.A.: Transaction Publishers.

Hamdan, 2001–2002 — Hamdan, M. (2001–2002), "Psycho-Cultural Trends as Mirrored in Modern Hebrew and Arab Theater and Poetry" (parts 1). *Journal of Theater and Drama*, vol. 7/8: pp.191-207.

Jung, 1964 — Jung, C. G. (1964), (Godwin, H. tr.). *Psychological Types.* London: Routledge and Kegan Paul.

Koestler, 1946 — Koestler, Arthur. (1946), *The yogi and the commissar, and other essays,* New York: Macmillan.

Nietzsche, 1999	Nietzsche, F. (1999), (trans. Ronald Speirs, ed. Raymond Geuss & Ronald Speirs), *The Birth of Tragedy and Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press.
Shoham, 1979	Shoham, S. Giora (1979), *The myth of Tantalus: a scaffolding for an ontological personality theory,* St. Lucia, Q.: University of Queensland Press.
Shoham, 1985	Shoham, S. Giora (1985), *rebellion, creativity and revelation,* Middlesex, Eng: Science Reviews.
Spengler, 1926	Spengler, O. (1926), (Atkinson, C. F. tr.), *The Decline of The West,* New York: Alfred. A. Knope. P. 174-217, 297-339, 397-408.
Wolflin, 1950	Wolflin, H. (1950), *Principles of Art History,* New York: Dover Publications.

ملحق: نص القصيدة

«هَلْ قُلْتُ مَوْتى؟ لا مَوْتَ هناك هناك فقط تبديلُ عوالم»
سياتل زعيم دواميش

1

إذًا، نحْنُ منْ نَحْنُ في المسيسبّي. لنا ما تَبَقّى لنا من الأمْسِ

لكنّ لَوْنَ السّماء تغيّر، والْبحر شَرْقًاً

تغيّر، يا سيّد الْبيض! يا سيّد الخَيْل، ماذا تُريدُ

من الذّاهبين إلى شجر اللّيْل؟

عاليةٌ روحُنا، والمراعي مقدّسةٌ، والنّجومْ

كلامٌ يضيء... إذا أنت حدّقت فيها قرأت حكايتنا كلّها

وُلدْنا هنا بيْن ماءٍ ونارٍ... ونولَدُ ثانيةً في الْغُيومْ

على حافّة السّاحل اللاّزَوَرديّ بَعْدَ الْقيامَةِ... عَمّا قليلْ

فلا تَقْتُلِ العُشْبَ أكثر، للْعُشبِ روحٌ يُدافعُ فينا

عن الرّوحِ في الأرضِ

يا سيّد الخَيْل! عَلّم حصانك أنْ يعْتذرْ

لروح الطّبيعة عمّا صنعْتَ بأشْجارِنا

آه! يا أَخْتي الشّجرةْ

لَقدْ عذّبوكِ كما عَذّبُوني

فلا تَطْلبي الْمَغْفِرةْ

لحَطّابِ أمّي وأمّكْ.....

2

... لَنْ يَفْهَمَ السّيّدُ الأبْيضُ الْكلماتِ الْعتيقَة

هُنا، في النّفوس الطّليقةِ بيْن السّماء وبيْنَ الشّجر

فمِنْ حقّ كولومبوس الْحُرّ أن يَجدَ الهنْد في أيّ بَحْر،

ومَنْ حقّه أن يُسمّي أَشْباحَنا فُلفُلاً أوْ هُنودا،

وفي وُسْعهِ أَنْ يكسّر بوْصلةَ الْبحْر كي تَسْتقيم

وَأخطاءَ ريح الشّمال، ولكنّه لا يصدّق أنّ الْبشر

سواسيّةٌ كالْهواء وكالماء خارج ممْلكة الْخارطة!

وأنّهم يولدون كما تولدُ الناسُ في برْشلونَة، لكنّهم يعْبُدون

إله الطّبيعة في كُلّ شيءٍ... ولا يَعْبدونَ الذّهبْ

وكولومبوسُ الحُرّ يَبْحثُ عَنْ لُغةٍ لم يجِدْها هُنا،

وعَنْ ذَهبٍ في جَماجِم أجدادنا الطّيّبين وكان لهُ

ما يُريدُ من الْحيّ والميْتِ فينا. إذاً

لماذا يُواصلُ حَرْب الإبادَة، من قَبْرِه، للنّهاية؟

ولَمْ يَبْق منّا سوى زينةٍ للْخراب، وريشٍ خَفيفٍ على

ثياب الْبحيْرات. سَبْعونَ مليون قلْبٍ فَقأْت... سيَكْفي

ويكْفي، لترْجع منْ مَوْتنا ملكًا فَوْق عَرْش الْزمانِ الْجَديد

أما آنَ أَنْ نلتقي، يا غريبُ، غَريبْين في زَمَنٍ واحدٍ؟

وفي بلدٍ واحدٍ، مَثْلَما يَلْتقي الْغرباءُ على هاويَة؟

لَنا ما لنا... وَلَنا ما لكم منْ سَماء

لكُمْ ما لكُمْ... ولكُمْ ما لنا من هواءٍ وماء

لَنا ما لنا منْ حصًى... ولكم ما لكم منْ حَديد

تَعال لنَقْتسم الضّوْء في قُوّة الظّلّ، خُذْ ما تُريد

منْ اللّيْل، واترُكْ لنا نَجْمتيْن لندْفنَ أَمْواتنا في الْفَلكْ

وخُذْ ما تُريدُ من الْبَحْر، واتْرُكْ لنا مَوْجتَيْنِ لصَيْدِ السّمكْ

وخُذْ ذَهَب الأرْض والشّمْس، واتْرُكْ لنا أرْض أسْمائِنا

وَعُدْ، يا غَريبُ، إلى الأهْلِ... وابْحثْ عَن الْهِنْد

3

... أَسْماؤُنا شَجَرٌ مِنْ كَلام الإله، وطيرٌ تحلّق أَعْلى

من الْبنْدُقيّة. لا تقْطعوا شجر الاسم يا أيّها الْقادمون

من الْبحْرِ حَرْبًا، ولا تَنْفُثوا خَيْلكُمْ لَهبًا في السُّهول

لكُمْ ربّكُمْ ولَنَا رَبّنا، ولكُمْ دينُكُمْ ولنا دينُنا

فلا تَدْفنوا اللّه في كتبٍ وَعَدتْكُمْ بأرضٍ على أَرْضنا

كَما تَدّعونَ، ولا تَجْعَلوا رَبّكُمْ حاجِبًا في بلاط الْملِك!

خُذوا وَرْدَ أحْلامِنا كَيْ تروا ما نَرى منْ فَرَحْ!

وناموا على ظِلِّ صفْصافنا كي تَطيروا يمامًا يَماما

كَما طارَ أَسْلافُنا الطيِّبون وَعادوا سلامًا سَلاما

سَتَنْقُصُكُمْ، أيّها البيضُ، ذكْرى الرّحيلِ عن الأبْيضِ المُتَوسّط،

وستْنقُصكُمْ عُزْلَة الأبَديّة في غابةٍ لا تُطلّ على الْهاويَةْ

وتنْقُصُكُمْ حكْمَةُ الانْكسارات، تنْقُصُكُمْ نكْسَةٌ في الْحُروب

وتنْقُصُكُمْ صَخْرةٌ لا تُطيع تَدَفّق نَهْرِ الزّمان السّريع

سَتْنقُصُكُمْ ساعَةٌ للتّأمّلِ في أيّ شيءٍ، لتُنْضج فيكُمْ

سَماءً ضروريّةً للتّراب، سَتَنْقصُكُمْ ساعَةٌ للتّردّد ما بَيْنَ دَرْبٍ

ودَرْبٍ، سَيَنْقُصُكُمْ يوربيدوس يَوْمًا، وأَشْعارُ كنْعان والْبابليّينَ، تْنقُصُكُمْ

أغاني سُلَيْمانَ عَنْ شولَميت، سَيَنْقُصُكُمْ سَوْسنٌ للْحنين

ستْنقُصُكُمْ، أيّها الْبِيضُ، ذكرى تُروّضُ خَيْل الْجُنون

وَقَلْبٌ يحكّ الصّخور لتَصْقُلهُ في نِداء الكَمَنْجاتِ... ينْقُصُكُمُ

وتَنْقُصُكُمْ حَيْرةٌ للْمُسدّس: إنْ كانَ لا بُدّ من قَتْلنا

فَلاَ تَقْتُلوا الْكائنات الّتي صادَقَتْنا، ولا تَقْتُلوا أَمْسَنا

سَتْنقُصُكُمْ هُدْنَةٌ مَعَ أشْباحِنا في ليالي الشّتاء الْعقيمة

وشمسٌ أقلّ اشتعالاً، وبدرٌ أقلّ اكتمالاً، لتبدو الْجريمة

أَقَلّ احْتفالاً على شاشَة السّينما، فَخُذوا وَقْتَكُمْ لِكَي تَقْتُلوا الله... /

4

... نَعْرفُ ماذا يُخبّي هذا الْغُموضُ الْبليغُ لنا

سَماءٌ تَدلّتْ على مِلْحِنا تُسلم الرّوح. صَفْصافَةٌ

تَسيرُ على قَدمِ الرّيحِ، وَحشٌ يُؤسّسُ مَملكةً في

ثُقوبِ الْفضاءِ الجَريحِ... وَبَحرٌ يُمَلّح أَخْشابَ أَبْوابِنا،

ولم تَكن الأرْضُ أَثْقَلَ قَبْلَ الخليقة، لكنّ شيئًا

كهذا عَرَفْناه قَبْلَ الزّمانِ... سَتَرْوي الرَّياحُ لنا

بدايَتَنا والنّهاية، لكِنّنا نَنْزِفُ اليَوْمَ حاضِرنَا

ونَدْفنُ أيّامنا في رَماد الأساطيرِ، لَيْستْ أثينا لنا،

ونَعْرفُ أيّامَكُمْ من دُخان الْمكان، وليْسَتْ أثينا لَكُمْ،

وَنَعْرفُ ما هيّأ الْمَعْدنُ – السّيّد اليوم من أَجْلنا

ومنْ أَجْل آلهةٍ لَمْ تدافِعْ عَن الْملْحِ في خُبْزِنا

وَنَعْرفُ أنّ الحقيقَةَ أَقْوى من الْحَقّ، نَعْرِفُ أنّ الزّمانَ

تغيّر، منذ تغيّر نوعُ السّلاح. فمن سوْفَ يَرفَعُ أَصْواتنا

إلى مطرٍ يابسٍ في الْغُيُوم؟ وَمَن يَغْسلُ الضّوْءَ مِنْ بَعْدِنا

وَمَنْ سَوْف يَسْكُنُ مَعْبَدَنا بَعْدَنا؟

منْ سيحْفظُ عاداتِنا

من الصّخب الْمَعْدنيّ؟

(نُبَشّرُكُمْ بِالْحضارة) قال الْغريبُ، وَقال:

أنا سَيّدُ الْوقْتِ، جِئْتُ لِكَيْ أرِثَ الأرْض منْكُمْ

فَمُرّوا أمامي، لأحْصيَكُمْ جُثّةً جُثّةً فَوْقَ سطح الْبحَيْرَة

(أبشّركُمْ بالْحضارة) قال، لتحيا الأناجيلُ، قال، فَمُرّوا

لِيَبْقى ليَ الرّبّ وَحْدي، فإنّ هُنودًا يَموتونَ خَيْرٌ

لسَيّدنا في الْعُلى منْ هُنودٍ يعيشونَ، والرّبّ أَبْيَض

وَأَبْيَضُ هذا النّهارُ: لَكُمْ عالمٌ ولنا عالَم

يقول الغريب كلامًا غريبًا، ويحفر في الأرض بِئْرًا

ليدفن فيها السّماء. يقول الغريب كلامًا غريبًا

ويصْطادُ أَطْفالنا والْفَراش. بماذا وعَدْت حَديقَتَنا

يا غَريب؟

بورْدٍ من الزّنْكِ أَجْمَلَ مِنْ وَرْدنا؟ فلْيكُنْ ما تَشاء

وَلكِنْ، أتَعْلَمُ أنّ الْغزالة لا تأْكُلُ الْعُشبَ إنْ مَسّهُ دَمُنا؟

أَتَعْلَم أنّ الجواميس إخْوتُنا والنّباتات إخوتنا يا غَريب؟

فلا تَحْفِر الأرْض أَكْثَرَ! لا تَجْرَح السُّلحْفاة الّتي

تنامُ على ظهْرِها الأرْضُ، جَدّتُنا الأرْضُ، أشجارُنا شعْرُها

وَزينتُنا زهْرُها. (هذه الأَرْض لا مَوْتَ فيها)، فَلا

تُغيّر هشاشة تكْوينها! لا تُكسّر مرايا بَساتينها

ولا تُجْفل الأَرْض، لا تُوجع الأرْضَ. أَنْهارُنا خَصْرُها

وَأحْفادُها نَحْنَ، أَنْتُمْ ونحن، فلا تقْتُلوها....

سَنذَهب، عَمّا قليلٍ، خذوا دمنا واترُكوها

كما هي،

أجملَ ما كَتَب اللّه فوقَ المياه،

لهُ... ولنا

سنسمعُ أصواتَ أسلافنا في الرّياح، ونُصْغي

إلى نبْضهمْ في براعم أشجارنا. هذه الأرْض جدّتُنا

مُقدّسةٌ كُلّها، حَجَرًا حَجَرًا، هذه الأرض كوخٌ

لآلهةٍ سكنت معنا، نجمةً نجمةً، وأضاءت لنا

ليإلى الصّلاة... مشينا حفاةً لنلمس روح الحصى

وَسرْنا عُراةً لتُلْبسنا الرّوح، روحُ الهواء، نساءِ

يُعدن إلينا هبات الطّبيعة – تاريخُنا كان تاريخها. كان للْوقْت

وَقتٌ لنولد فيها ونَرْجِع منها إليها: نُعيدُ إلى الأرض أرْواحَها

رُويدًا رُويدًا. وَنَحْفظَ ذكرى أحبّتنا في الْجِرار

مَعَ الْملْح والزّيْتِ، كنّا نُعَلّقُ أسْماءَهُمْ بُطُيور الجداوِل

وكنّا الأوائل، لا سقْف بيْن السّماء وزُرْقة أَبْوابنا

ولا خيل تأكُلُ أَعْشاب غزْلاننا في الْحُقول، ولا غُرباء

يمُرّون في ليْل زَوْجاتنا، فاتْرُكوا النّاي للرّيح تَبْكي

على شَعْب هذا المكان الجريح... وَتَبكي عليكم غَدا،

وتبكي عليكم... غدا!

5

وَنحن نُودّعُ نيراننا، لا نرُدّ التّحيّة... لا تكْتُبوا

علينا وصايا الإله الجديد، إله الحديد، ولا تطلُبوا

معاهَدةً للسّلام من الميّتين، فلم يبْقَ منهُمْ أحدْ

يُبشّرُكُمْ بالسّلام مع النّفْس والآخرين، وكُنّا هُنا

نُعمّرُ أكْثر، لوْلا بنادقُ إنجلترا والنّبيذُ الفرنْسيّ والإنفلونزا،

وكُنّا نعيش كما ينْبغي أن نعيش برفقة شعب الغزال

وَنَحفظ تاريخنا الشّفهيّ، وكنّا نبشّرُكمْ بالبراءة والأقْحُوان

لكُمْ ربّكم ولنا ربّنا، ولكم أمْسُكُم ولنا أمْسُنا، والزّمان

هُو النّهر حين نُحدّقُ في النّهر يَغْروْرقُ الْوقْتُ فينا

ألا تحفظون قليلاً من الشّعر كي توقفوا الْمذْبحةْ؟

ألم تولدوا من نساءٍ؟ ألم ترضعوا مثلنا

حليب الحنين إلى أمّهاتٍ؟ ألم ترتدوا مثلنا أجْنحةْ

لتلتحقوا بالسّنونو. وكنّا نُبشّرُكمْ بالرّبيع، فلا تَشْهروا الأسْلحَةْ!

وفي وُسْعنا أن نتبادل بعض الْهدايا وبَعْضَ الغِناء

هُنا كانَ شَعْبي. هنا مات شَعْبي. هنا شجر الكستَناء

يُخبّئ أرْواح شعبي. سَيَرْجعُ شَعْبي هواءً وضوءًا وماء،

خذوا أرض أمّي بالسّيف، لكنّني لن أوقّع باسمي

معاهدة الصّلح بين القتيل وقاتله، لن أوقّع باسمي

على بيع شبرٍ من الشّوك حول حقول الذّرة

وأعرفُ أنّي أودّع آخر شمسٍ، وألتفّ باسمي

وأسقُطُ في النّهر، أعرف أنّي أعود إلى قلب أُمّي

لتدْخُل، يا سَيّدَ البِيضِ، عصرك... فارْفعْ على جُثّتي

تماثيلَ حرّيّةٍ لا تردّ التّحيّة، واحفر صليب الْحديد

على ظلّي الْحَجَريّ، سأصْعد عَمّا قليلٍ أعالي النّشيد،

نشيد انْتحار الجماعات حين تشيّع تاريخها للبعيد،

وأطلقُ فيها عصافير أصواتنا: ههنا انتصر الغرباء

على الملح، واختلط البحر في الغيم، وانتصر الغرباء

على قشرة القمح فينا، ومدّوا الأنابيب للبرق والكهرباء

هنا انتحر الصّقر غمًّا، هنا انتصر الغُرباء

عَلَيْنا. ولم يبْق شيءٌ لنا في الزّمان الجديد

هنا تَتَبخّر أجْسادنا، غيمةً غَيْمةً، في الفضاء

هُنا تتلألأ أرواحُنا، نَجْمةً نَجْمةً، في فضاء النّشيد

6

سَيَمْضي زمانٌ طويلٌ ليصبح حاضرنا ماضيًا مثْلنا

سَنمْضي إلى حتْفنا، أوّلاً، سنُدافع عن شَجرٍ نَرْتَديه

وَعَنْ جَرَس اللّيل، عن قمرٍ، فوق أكواخنا نشْتهيه

وعن طيش غزلاننا سندافع، عن طين فخّارِنا سَندُافعُ

وعن ريشنا في جناح الأغاني الأخيرة. عمّا قَليل

تُقيمون عالمكُمْ فَوْق عالمنا: مِنْ مقابرنا تَفْتَحون الطّريق

إلى الْقمر الاصطناعيّ. هذا زمان الصّناعات. هذا

زمانُ المعادن، من قطعةِ الفحْم تبزغُ شمْبانيا الأقْوياءْ

هُنالك موْتى ومستوطناتٌ، وموْتى وبولدوزراتٌ، وموْتى

ومستشْفياتٌ، وموتى وشاشاتُ رادار ترْصُدُ مَوْتى

يموتون أكثر من مرّةٍ في الحياة، وَتَرصُدُ موتى

يعيشون بَعْد الممات، وموْتى يُربّونَ وحْش الحضارات مَوْتًا،

وموتى يموتون كيْ يحملوا الأرض فوق الرّفات

إلى أيْن، يا سيّد البيض، تأخُذُ شعْبي،... وشعْبَك؟

إلى أيّ هاويةٍ يأخذ الأرض هذا الرّوبوتُ المدجّج بالطّائرات

وحَامِله الطّائرات، إلى أيّ هاويةٍ رحبةٍ تصعدون؟

لكم ما تشاؤون: رُوما الجديدة، إسْبارطةُ التكنولوجيا

وأيديولوجيا الجنون،

ونَحنُ، سنهرب من زَمَنٍ لم نُهيّئ لَهُ، بَعْدُ، هاجسنا

سَنَمضى إلى وَطن الطّير سربًا من الْبشر السّابقين

نطلّ على أَرضنا منْ حصى أرضنا، من ثُقوب الغيوم

نطلّ على أَرْضنا، منْ كلام النّجوم نُطلّ على أرضنا

منْ هَواء البُحيْرات، من زغب الذّرة الهشّ، من

زهرة القَبْر، من ورق الحوْرِ، من كُلّ شيء

يحاصرُكم، أيّها البيض، موتى يموتون، موتى

يعيشون، موتى يَعودونَ، موتى يبوحون بالسّرّ،

فلتمهلوا الأرض حتى تقول الحقيقة، كلّ الحقيقة،

عنكم

وعنّا....

وعنّا

وعنكم!

7

هُنالك مَوْتى ينامون في غُرفٍ سَوْفَ تَبْنونَها

هنالك مَوْتى يَزورون ماضَيهُم في المَكان الّذي تَهْدمون

هنالك مَوتى يمرّون فَوقَ الجسورِ الّتي سوفَ تَبْنونَها

هنالِك مَوتى يُضيئون لَيْل الفَراشات، مَوْتى

يجيئونَ فَجْرًا لكي يَشْربُوا شايهم مَعَكُم، هادِئين

كما تَرَكَتْهمْ بنادُقكُم، فاتركوا يا ضُيوفَ المَكان

مَقاعَد خاليةً للْمُضيفينَ.. كي يَقْرؤوا

عليكُمْ شُروط السّلام مَعَ... المَيّتين!

أسماء المواقع في بلادنا بين الماضي والحاضر

راسم محيي الدين خمايسي

جامعة حيفا

مقال يعتمد على محاور محاضرة في مؤتمر: «اللغة العربية في الواقع اللغوي في إسرائيل»
بمبادرة وتنظيم: مجمع اللغة العربية، الناصرة 25 آب 2012

مقدمة

يمكــن أن نوجز تعبير حضــور العرب بوجهين مركزيين، ثقافي وســياسي. يــدور الثقافي حول واقع اللغة العربية، لســان العرب والمحدد الرئيسي لهويتهم الحضارية. ويدور الســياسي حول طمــوح العــرب إلى نيل القوة والنفوذ لتحقيــق أهدافهم، مُتَغَلِبين على واقــع التجزئة والشرذمة الجيوسياسية والإثنية. صحيح أن محاولة الفصل بين الثقافي والسياسي هي مهمة صعبة نظرا للتآزر بينهما، مع ذلك فإن الهوية الثقافية للعرب ســبق تكوينها، وهي أكثر وضوحا وتجذرا من تكوين هويتهم السياسية. إن اللغة العربية هي مرآة عاكسة لحالة الثقافة العربية، ومحدد رئيسي للهوية الحضارية للعرب الناطقين بها، خاصه في الحيز الذي يعيشون فيه، أو الذي كان لهــم دور في صياغته. في هذا الســياق، يمكن النظر إلى قضيتــي القوة الثقافية المتمثلة في وضع ومكانة اللغة العربية، والقوة السياسية المتمثلة بتوفر الإرادة والقدرة على اتخاذ القرار وإنجازه وحمايته لتحقيق أمنهم الجمعي، باعتبارهما وجهين لجسم واحد، أحدهما يجسد قوته الناعمة والآخر يجسد قوته الصلبة. من الطبيعي أن ترتبط حالة اللغة والثقافة لدى العرب، بما في ذلك حضورها في الحيز، ارتباطا عضويا بأوضاع ومكانة العرب بشكل عام، وبواقعنا كأقلية قومية ثقافية أصلانية نشأت بشكل قسري بشكل خاص. ففي فترات امتلاك القوة، التي تشهد جهودا

حثيثة لحشد طاقات الشعوب لمواجهة الأخطار والتحديات المشتركة التي تواجهها، تزدهر اللغة العربيــة وتــضرب بجذورها عميقا في تعزيــز الثقافة والفكر، أما في فــترات الضعف فتضمحل اللغــة العربيــة وتتراجع مكانتها وتفســح الطريق أمام زحــف لغات وثقافات الــدول والقوى الأخرى الطامعة في الهيمنة عليها ثقافيا وحيزيا، وجزء من هذه الســيطرة فرض لغة في المشهد العام تصوغ المشــهد اللغوي (linguistic landscape) (Backhaus, 2007; Landry and Bourhis, 1997) وتُنتِــج الحيــز الاجتماعي (Lefebvre, 1991) الذي يعبر عنه في المشــهد اللغــوي في الحيز، وفي صياغة هويته المكانيــة (Conteh and Mor-Sommerfeld, 2008)، وأحد تعبيرات هذه السيطرة نشوء أسماء المواقع الجغرافية.

ســنحاول في هذا الدراســة إلقاء الضوء على جدلية العلاقة بين أســماء المواقع الجغرافية واللغة العربية في إسرائيل، مركزين على التحولات التي أُحدثت في أسماء المواقع لتغيير هوية المكان من خلال تغيير اللغة السائدة والمعروضة في الحيز العام.

تركز الدراســات والتقارير التي تتناول شــأن واقع المواطنين العرب الفلســطينيين في إسرائيل (فيما يلي العرب) على الأمور المادية والصلبة مثل مصادرة الأرض، هدم المباني وحصار التوسع العمراني، سياسات التمييز والسيطرة السياسية. بينما قلّت نسبيا الدراسات التي تناولت شأن الأمور المعنوية والرمزية الناعمة، التي يمكن أن نجد لها تعبيرا في الحيز والمشــهد الحضري وفي ثقافة المجتمع وذاكرته ولغته، ألا وهي الدراسات المتعلقة بأسماء المواقع.

بالموازاة مع عملية الســيطرة الجيوسياسية على المكان بعد احتلاله، تعمل السلطات الإسرائيلية جاهدة وبشكل منظم ومُمَنهج على تغيير المشهد العام من خلال تغيير أسماء المواقع الجغرافية بواسطة وضع شاخصات على الطرق، وهي لا تضع شاخصات فحسب، بل تغيّر الخرائط التي تحدد أسماء المواضع وتصفها.

تحاول هذه المقالة رصد تغيير وتبديل الأســماء الجغرافية لتهويد المشهد العام من خلال عملية منح أســماء مواقع يهودية وإسرائيليــة للمعالم الجغرافية والطرق ومواقــع الأراضي في البلاد. كذلك تقوم بتحليل دوافع وآليات إجراء هذا التغيير. هذا التغيير في أسماء المواقع يتمثل بسياسة معبرة عن أيديولوجية جيوسياســية تســعى لإثبات حق امتلاك الحيز وتحديد معالمه والانتماء إليه. لذلك نحاول خلال المقال عرض سياســة وممارســة تغيير أســماء المواقع في كل فلســطين الانتدابية، ولاحقا في دولة إسرائيل، مشيرين إلى بعض نماذج من مدن، وقرى، وبريات بلادنا.

نســتهل المقال بعرض إطار عام لتطور علم الأســماء ولمســألة نشــأة أســماء المواقع وعلاقتها بالثقافــة، ودور امتــلاك القوة في تغيير لغة المشــهد العام، وبعدها نحــاول تحليل حالة وواقع أسماء المواقع الجغرافية العربية.

تعتمـد مقالتي هذه على مراجعة أدبيات منشـورة بشـأن علاقـة اللغة والقـوة وحالة الصراع الجيوسياسي في المجتمعات والحيّزات الموجودة في حالة صراع أو تنوع ثقافي؛ دراسة تطور رسم الخرائط وتسـمية المواقع بها؛ دراسـة حالة تسـمية الطرق والمواقع في بعض البلدات العربية؛ كذلك تعتمد على تجربة ومواجهة شـخصية قمت بها وبادرت إليها للوقوف أمامها محاولا منع تغيير تسـمية المدن، القرى، المعالم العربية وإصدار أطلس من قبل دائرة المسـاحة الإسرائيلية يشـمل خرائط تسـتخدم في كتب الجغرافيـا المقرة من قبـل وزارة التربية والتعليـم، وترجمة ونقحرة شاخصات أسماء المدن والقرى والمفارق.[1]

إطار عام

يعالج علم تسـمية المواقـع – الأمكنة الجغرافية، المعروف باسـم «طُبونومـي» (toponymy) (Kadmon, 2000)، فهـم مصـدر أسـماء هذه المواقـع وتطورها والتحـولات التي مرت بها. إن منـح أسـماء للمواقع هـو تعبير عـن ثقافة وتـراث وبيئة المجتمـع الذي يعيـش في المكان (Williams, 1963; Nicolaisen, 1984; Randall, 2001). وحسـب التصنيـف العالمـي المقر من الامم المتحدة فإن تعريف أو تحديد اسـم الموقع الجغرافي ينقسم إلى ثلاثة أنواع: محلي (endonym)، وهو اسـم موقع جغرافي مأخوذ من اللغة المحلية السـائدة في المكان، خارجي أو غريب (exonym)، وهو اسم يطلق على موقع جغرافي من قبل لغة غير محلية أو أنها مستخدمة بشـكل واسـع في المنطقة التي يقع فيها الموقع، وقد أصبح الاسم الخارجي المطلق اسما تقليديا لهذا المكان في اللغة التي منح الاسـم بها، هذه الأسـماء نجدها في البلاد التي وقعت تحت حكم كولونيالي بما في ذلك وطننا الذي أطلقت فيه على بلدان مثل: الناصرة، عكا، القدس أسـماء من قبـل الحكم الكولونيالي هـي: Nazareth, Acre, Jerusalem (Woodman, 2003). هناك نوع ثالث من الأسـماء يكون فيه اسـم مزدوج أو أكثر، كبدائل لاسم الموقع الجغرافي نفسه، ما يعرف ب- (allonym) مثل البحر الأحمر، اسـم محلي مصري، ים סוף اسم خارجي إسرائيلي، والبحر الأحمر هو ترجمه للاسم اليوناني القديم ولاحقا اللاتيني (Kadmon, 2002; 2007). يمكن أن يكون تعريف الأسماء وتحديدها حسب ثلاث درجات. الأولى حسب صفات الموقع دون

1. مع مزيد الأسـف، فسّر عملي ونشـاطي المقاوم، من قبل نفر مغرض، قادح وانتهازي كأنني مشـارك في «لجنة عبرنة الأسـماء» غير الموجودة أصلا! مع أنني على العكس تماما قمت بمواجهة عملية عبرنة الأسـماء، واسـتَبدَلتُها بأسـماء عربيـة، وقُبلـت معظم اقتراحاتـي من قبل الطاقم المهنـي، ولكنها رفضت مـن بعض الجهات السياسـية الإسرائيلية الرسـمية والممثلة بوزير المواصلات. ورغم ذلك سأسـتمر بالعمل في مقاومة تغيير الخارطة الرسـمية وفرض الأسماء العبرية من فوق (top-down)، وبالمقابل في حفظ وإنتاج الخارطة العربية في البلاد(bottom-up) (זומרפלד ומור, Ben-Rafael et. al., 2006 ;2011)، ومقالتي هذه هي جزء من عملية أكاديمية، مهنية وجماهيرية أقوم بها لتنمية وتطويـر الحضـور العربي في الحيز العام، بما في ذلك تسـمية المواقع الجغرافية في الحيز العـام وفي بلداتنا العربية بشكل خاص، من أجل حفظ المشهد اللغوي العربي وحضور اللغة العربية فيه.

تدريج، ما يعرف «بسـلم وصفي» (nomen)، والثاني حسب التدرج نحو الأعلى أو الأسفل، ما يعرف «بسـلم تدرجي» (ordo) ولكن لا يمكن تحديد الفروق بين الدرجات فيه بشـكل كمي، والثالـث يعتمد على التحديد الكمي، ويمكن تحديده بموجـب مصفوفات تظهر الفروق الكمية مثل تحديد الموقع حسـب إحداثيات، وتحديد الطرق حسـب أرقام. يركز هذا المقال على السـلم الوصفي، ويوضح الانتقال إلى السـلمين التدرجي والكمي في تعريف أسـماء المواقع الجغرافية (קדמון, 2010). هذه الأنواع والتصنيفات في علم الأسـماء تشـكل مصدر نزاعات على تسمية المواقع من جهة، وبالمقابل أساسـا لتوافق على أسماء مواقع بين دول ومجموعات إثنيه وثقافية تنطق بلغات مختلفة.

إن دراسـة أصل الأسـماء تظهر أن جزءا منها هو موقوف وآخر مشتق وواصف. المدرسة التي تشـير إلى أن مصدر الأسـماء هو موقوف تعتمد على النص القرآني، أما المدرسـة التي تشير إلى أن مصدر الأسـماء هو اشـتقاقي من الأسـماء الموقوفة، أو من صفات المسـمى، والرمزية التي يمثلها أو يرسـلها للمتلقي الذي يمنح الاسم، هي جزء من التطور اللغوي في المجتمع الإنساني. لذلك نجد أن أسماء المواقع في بعض الأحيان متشابهة في الأصل، ولكن حدث تغيير وتعديل بها نتيجـة لتطور اللغات واللهجات السـائدة في منطقة معينة. وحسـب النـص القرآني، فإن الآية 31 من سـورة البقرة تنص على قوله تعالى: **«وعلّم آدم الأسـماء كلها»** (البقرة، 31). اجتهد الشـيخ بسام جرار (2012) في تفسـير هذه الآية بقوله: «إن البداية تكون بتعليم الأسماء، ولما كان الأمر يتعلق بأهلية الخلافة –الإنسـان– على الأرض جاءت القدرة على تعلم الأسماء والنطق بها لتحسـم المسـألة لصالح المخلوق الذي يملك هذه القدرة. وهذا يعني أن القدرة اللغوية هي الركن الأساس في مسألة الخلافة وبناء الحضارات. .... ويختم بقوله: «لقد أدرك الإنسان أهمية اللغـة، إلى درجة أن نجد بعض الفلسـفات المعاصرة تبالغ في القـول بأهمية اللغة، فتزعم أن لا تفكـير من دون لغة» (جرار، 2012). يمكن أن أُضيف أن لا حضور لفرد أو أمّة دون حضور لغتهم. لذلك نجد الأمم تتنافس من أجل تطوير لغتها وحضورها وظائفيا، ورمزيا، وتعبيرا عن قوة وعطاء الأمة. وخلال التاريخ البشري الطويل نجد أن بعض اللغات قد انقرضت وأخرى ما زالت حية وتتطور.

إنّ مصدر الاسـم وأصله يمكن ان يكون تعبيرا وصفيا للجنـس، وللمكانة الاجتماعية وللثقافة المحلية (فريحة، 1972; قشـعم، 2007; דהאמשה, 2009). لا شـك أن اللغة العربية هي لغة حيـة متطورة، ولكـن ما أصاب أبناء العربية من وهن وضعـف، وتحولهم من منتجي حضارة إلى مسـتهلكين لما يتم اسـتيراده من الغير أو فرضـه عليهم، ومن حالة الفاعـل إلى المفعول به، أدى إلى إضعـاف اللغة كنتيجة حتمية لضعف أبنائها والناطقين بها (Suleiman, 2004). إن

الصراع بين الأمم والأقوام لا يشمل الصراع المادي فقط، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى الصراع الروحي والرمزي على حالة اللغة ومدى حضورها في الحيّز، ويمكن القول إن قوة اللغة هي جزء من قوة الأمة. هكذا، فإن مورد اللغة هو مورد مركزي يشمل الأبعاد الرمزية والوظائفية وحالة الاتصال بين أفراد الأمة الناطقة بها، وبينها وبين أقوام وأمم أخرى.

حالــة العربية في بلداننا تعاني من إشــكاليات كبــيرة تناولها بإيجاز الدكتــور الياس عطا الله (2004) في مقالــه: «واقــع اللغة العربيــة وتحدياتها: العربية بين الثّنلغويّــة وقسريّة الرباعية اللّغوية». ومن بين إشــكاليات اللغة وحضورها مســألة أسماء وتسميات المواقع باللغة العربية، حيث يشكل الصراع على حالة أسماء المواقع الجغرافية ووضع أسماء لها أحد مركبات الصراعات الرئيســة بما يشــمله من حضور اللغة وأهلها (أمارة ومرعي، 2008). منح أسماء للمواقع هو نتــاج لغــة وأيديولوجيا وثقافة ســائدة (Kliot and Cohen, 1992). المتابع والراصد لإنتاج الحيــز والمشــهد العام في البــلاد، أرض الإسراء والمعراج، يجــد أنه منذ بداية القــرن العشرين، وخاصة بعد الاحتلال البريطاني لها وبســط ســيطرته وســيادته عليها، وضعت خارطة أسماء للمواقع مختلفة عما كان متوفرا قبل هذا الاحتلال. أما المحطة الثانية والرئيسة في تغيير الأسماء فكانت بعد النكبة عام 1948؛ حيث ســعت المؤسسة الإسرائيلية بشكل منهجي مدروس لتغيير أســماء المواقع كجزء من عملية احتلال الأرض، وإقصاء الإنسان العربي الفلسطيني من حيزه، وخلــق حالة غربــة له فيها، وتزييف التاريخ، واغتيال الموروث مــن خلال فرض رواية انتقائية لتاريخ الموقع، وبتناول جزئية من تراثه الإنساني (خمايسي، 2013). مقابل ذلك أو معه، حدث تطــور في البلاد أنتج تســميات جديدة أو وثّق وســجّل مــا كان معروفا حســب الرواية المحلية والتاريخ الشــفوي. هكذا فإن إنتاج الحيز والمشــهد العام، بما في ذلك توثيق أسماء المواقع كان في الأســاس نتيجــة قوى وعوامل خارجية تســعى إلى خلق واقع جديد مفــروض. ودور العرب الفلســطينيين أهل البلاد تركز على المواجهة، ورد الفعل، واستدراك الأمور، ومحاولة التأثير على الأحداث بعد رصد ما يعمله المســتعمر أو المهاجر، بما في ذلك وضع التســميات العربية لمواجهة العبرنة، وما زال هذا الجهد مستمرا، رغم حالة الوهن والمعيقات الكثيرة.

يجب التأكيد على أنه قبل عملية تسجيل وتوثيق وتغيير أسماء المواقع الجغرافية حسب منهجية عصرية مســتقاة من التجربة الأوروبيــة، وعلى وجه الخصوص البريطانيــة من خلال الانتداب البريطانــي، كانت لمعظــم المواقع في البلاد أســماء متعارف عليها ومعمول بهــا وهي موثقة في الســجلات العثمانية، والمحاكم، وكتــب الجغرافيا والتاريخ والتراث، إضافــة إلى المعرفة العامة والشعبية لأسماء المواقع (الحموي، 1957؛ الدباغ، 1988؛ عراف، 2004؛ דהאמשה, 2009). هذه الأســماء والتســميات نشــأت وتطورت وتحولت، في بعض الأحيان، خلال التاريخ الطويل

لبلادنا متأثرة بالغزاة، والحضارات واللغات التي توطنت فيها واستعمرتها وسيطرت عليها، خاصة أن موقع فلسطين الجيوسياسي جعلها مقرا وممرا لشعوب ذات لغات متعددة أثرت على تسمية المواقع فيها.

في هذه المقالة الموجزة لا أريد أن اتوسع في وضع ومناقشه الإطار النظري لعلاقة القوة، اللغة، الصراع، الرواية التاريخية، والتعبير عنها في المشهد العام وتكوينه أو إنشائه، بل أريد أن أركز على كيفية تغيير أسماء المواقع الجغرافية مما أدى إلى نشوء خارطتين تعرضان هوية المكان: واحدة عربية وأخرى عبرية، وهما متناقضتان في تسمياتهما لنفس المواقع الجغرافية الواقعة في نفس الحيز، وكل واحدة تعبر عن واقع لغوي، إيديولوجي، ثقافي رمزي، سياسي، اتصالي مختلف (בנבנישתי, 1997; דהאמשה, 2013; عراف، 1992). سوف أقف بإيجاز على أسباب نشوء هاتين الخارطتين، وأطرح بعض الاقتراحات لكيفية مواجهة تحويل وتبديل وإلغاء خارطة المسميات العربية الفلسطينية التي سعت وتسعى الحركة الصهيونية ودولة إسرائيل إلى محوها وإلغائها من المشهد العام والذاكرة العربية، لأجل عبرنة وتهويد الحيز مما يؤدي إلى تناقض بين هوية، ثقافة، لغة، تاريخ، وحضور سكان المنطقة، البلدة، الموقع، العرب، وبين الأسماء المفروضة عليهم، والتي لها حضور فيزيائي في المشهد العام، مثل الشاخصات، الإشارات، أسماء الطرق، أسماء القرى والمدن، والمسوقة يوميا بواسطة الإعلام المكتوب والمسموع والمرئي.

واقع كثافة عالية في التسميات

يجد الراصد لعدد أسماء المواقع (مدن، بلدات، قرى، مضارب، خرب، وديان، سهول، جبال، كهوف، خانات، عيون....إلخ) أن بلادنا تتمتع بكثافة عالية في أسماء المواقع، وبها غِنى قد لا يكون له مثيل في منطقة مشابهة في العالم. لم أعثر حتى الآن على مسح شامل موثق لعدد التسميات الجغرافية في البلاد، والتي تشمل أسماء البلدان الرئيسة (المدن والقرى)، وأسماء المواقع الجغرافية الثانوية. هنالك اجتهادات لتقدير عدد أسماء المواقع الجغرافية في حدود فلسطين الانتدابية أسوق بعضها فيما يلي.

يقدر الدكتور كمال عبد الفتاح بان عدد المسميات يتجاوز 60 ألف مسمى (محادثة يوم 23-8-2012)، بينما في مقال له منشور عام 1982 تحت اسم: السمات العربية للمواقع الفلسطينية المهودة، يقول: «...من كل ما تقدم نستطيع أن نقول بأن فلسطين التي كان بها قبل عام 1948 أكثر من 826 قرية عربية تحتوي على مسميات بها على الأقل 30-40 ألف مسمى جغرافي وهذا رقم متحفظ جدا». بينما يشير الدكتور إسحاق القطب في مقال له نشر في الموسوعة الفلسطينية المجلد الثاني ص 409-545، إلى أن عدد المجمعات الفلسطينية المسكونة بلغ مع بداية الانتداب

حوالي 844 قرية، 20 مدينة، 71 مستعمرة، 2000 خربة، 1384 مزرعة. كما أن هناك تقديرات أخــرى لعدد القرى العربية عام 1945 والتي وصلت إلى 963 قرية، شــملت بعض القرى التي عرفت كمضارب بدو كبيرة ثابتة. وأشــار الدكتور سلمان أبو ستة في أطلسه الصادر حديثا إلى حوالي 32 ألف موقع جغرافي مشار إليه باسم عربي في فلسطين. أما الدكتور شكري عراف فقد أشار إلى أن «سلطة تسمية الأماكن الإسرائيلية» أقرت عبرنة اسم حوالي 7000 موقع أشار إليها في كتابه: **المواقع الجغرافية في فلسطين بين الأسماء العربية والتسميات العبرية**، المنشور عام 2004، بينما أشار موقع سلطة تسمية الأماكن الإسرائيلية إلى أن هذه السلطة نجحت حتى منتصــف عام 2012 في وضع أســماء لحوالي 9 آلاف موقــع جغرافي في البلاد، معظمها كان لها اسم عربي أو ذو أصول لغوية أخرى وكتب بالعربية قبل عبرنته، أو أسماء مستوطنات يهودية جديدة أقيمت في مواقع جغرافية كان لها اســم متعارف عليه في الثقافة واللغة العربيتين اللتين سادتا في البلاد، على الأقل، منذ الفتح الإسلامي في القرن السابع الميلادي.

لا شــك في أن عدد المسميات الجغرافية في البلاد هو أكثر من التقديرات المنشورة، ومن تلك التي أشير إليها سابقا، ويمكن أن أدّعي بأنها تتجاوز مئة ألف موقع له اسم عربي أو ذكر بالعربية بعد مواءمته لها، ولكن ليس كلها موثقا رسميا وخطيّا.

إن التباين في التقديرات لعدد أسماء المواقع الجغرافية مرده إلى عدة أسباب:

1) مســتوى الدخول في تفاصيل مقياس رســم الخارطة (map scale): هناك من يشير إلى الأسماء المحددة، حسب خارطة ذات مقياس رسم كبير، مما يخفي أو يلغي أسماء مواقع محلية. وكلما دخلنا في التفاصيل وجدنا أســماء مواقع جغرافية أكثر، كأســماء العيون، الينابيع، المقامــات، الجبال، الوديان، مواقع الأراضي الزراعية، الطرق....إلخ. جزء من هذه الأســماء أطلق عليها وهو متعارف عليــه، ومُعرَّف في الفلكلور والثقافة المحليــة، مع أنه غير مســجل وموثق رســميا. في هذا الســياق أعرض نمــوذج بلدتي كفركنا، والتي كان لها اسم آخر وهو قانا او قانا الجليل، التي تبلغ مساحة أراضيها، حسب التقسيم الإداري لمساحة الأراضي لتسويتها، حوالي 19450 دونم. لقد فحصت أســماء المواقع الجغرافية فوجدت فيها 162 موقعا له اسم جغرافي معروف في الرواية المحلية والتاريخ الشفوي المحلي، إضافة إلى أن جزءا منها مسجل على الخرائط المحلية حسب التفصيل التالي:

جدول 1: كفركنا نموذج أسماء المواقع الجغرافية

اسم الوحدة / الموقع الجغرافي	عدد
أحواض تسوية- طبيعي تخمين	30
أسماء المواقع في محيط البلدة	82
أسماء أراضي السهل	17
الينابيع	4
الوديان	6
العيون	5
طرق محلية متعارف عليها	9
مقامات	3
مقابر	5
المواقع الأثرية	4
المجموع	**162 معروفة**

للتفصيل انظر: عواودة، 2008، ص 14-41.

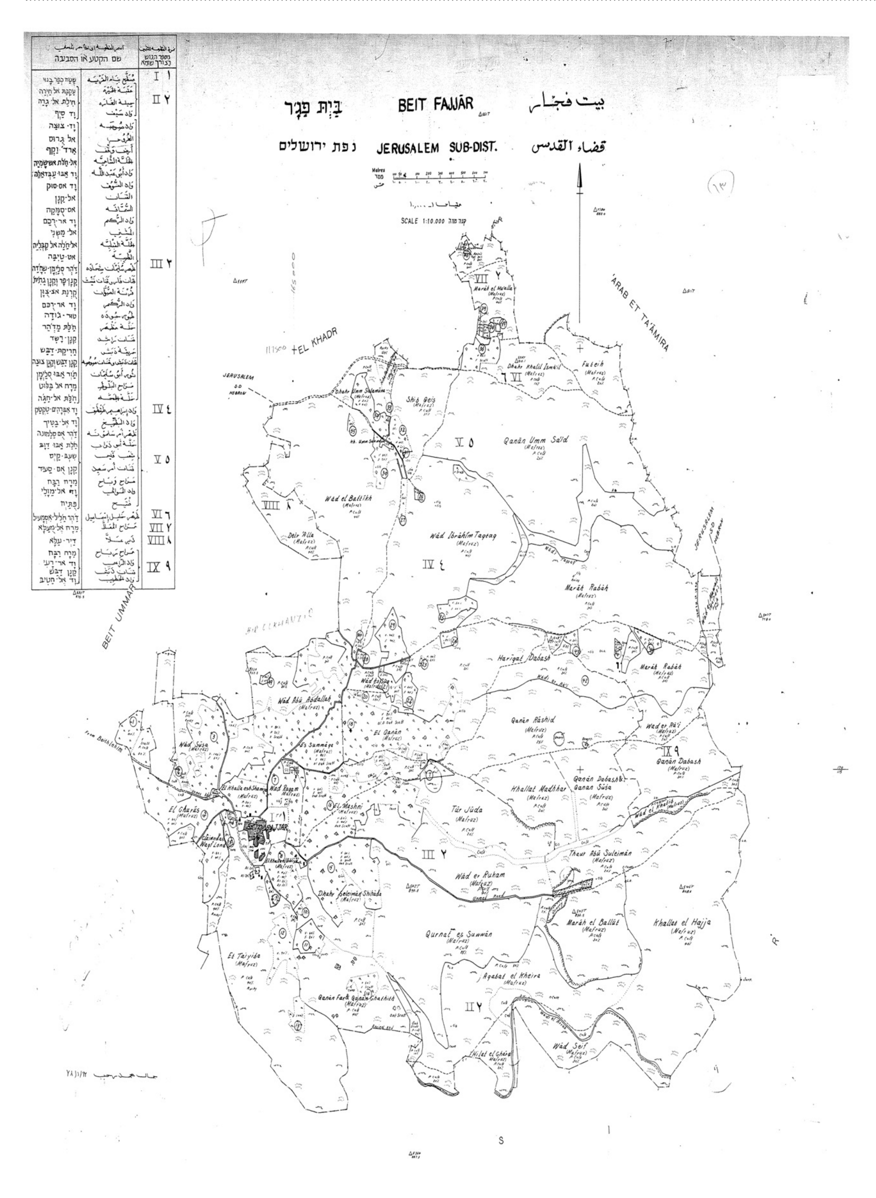
2) العمق التاريخي للبلاد والموقع الجيوسياسي: إن المتتبع للمسطرة التاريخية لفلسطين، المتأثرة بالموقع الجغرافي المركزي لها بين قارات العالم القديم، يجد أن بلادنا هي أرض مستقر وممر، وهي قديمة، متقدمة، متصلة، ومتواصلة (خمايسي، 2010)، مرت بها حضارات، وحضرت بها لغات أقوام متعددة؛ كونت طبقات من الموروث، تمثل كل طبقة منها فترة تاريخية أو حضارة لها لغة خاصة، وأطلقت أسماء على الموقع بلغتها، أو أنها قبلت ما سبق، أو أنها ترجمته أو حرفته. حتى اسم البلاد فهو متعدد مثل: أرض كنعان، أرض إسرائيل، أرض الإسراء والمعراج، الأرض المقدسة، جند فلسطين، فلسطين، إسرائيل، الضفة الغربية وقطاع غزة بعد التقسيم والنكبة عام 1948. هكذا فإن هذه الأقوام وضعت أسماء لمواقع أضيفت إلى القاموس اللغوي الجغرافي في بلادنا. نتيجة لهذا التاريخ الطويل والتعدد الحضاري الذي حكم البلاد نجد أن لبعض المواقع عدة أسماء. تقع بعض هذه الأسماء على نفس الموقع الذي يمكن تحديده اليوم حسب نظام إحداثيات الطول والعرض بدقة، أو إن مواقع متجاورة أطلقت عليها أسماء متعددة، وبذلك يكون خلط واختلاط بين الأسماء، وربما يكون هناك خطأ في دقة تحديد الموقع واسمه حسب الفترة الزمنية المحددة.

3) الاستيطان والتوطن البشري المتواصل أدى إلى إنشاء أو اكتشاف، وإضافة، وتطوير مواقع جغرافية، أطلقت عليها أسماء جديدة بلغات وبلهجات مختلفة، حيث أطلق اسم الموقع خلال الفترة التي نشأ فيها بلغة ولهجة الأمة التي سادت البلاد وحضرت فيها.

4) التنوع الجغرافي في فلسطين: رغم مساحتها الصغيرة نسبيا، حوالي 26،330 كم مربع يابسة، (حسب حدود فلسطين/ أرض إسرائيل الانتدابية بعد عام 1922)، إلا أنه بسبب تنوع تضاريسها ومناخها، وجيولوجيتها، وجيمورفولجيتها تشكلت فيها مواقع جغرافية كثيرة، وظهرت حاجة ماسة لإطلاق اسم على كل موقع منها لتميزه عن محيطه.

يمكن أن نعزو الاختلاف والتباين في تحديد عدد أسماء المواقع الجغرافية في بلادنا إلى عدة عوامل نوجزها بالنقاط التالية:

1. اختلاف في تحديد المعايير للمسمى الجغرافي: هناك من يدخل بالتفاصيل، ويجد أن لكل موقع اسما متعارفا عليه أو معروفا ومسجلا، وآخر يحاول الإشارة إلى العموميات. فمثلا الخارطة التي وضعها الانتداب البريطاني لفلسطين/ أرض إسرائيل سجلت حوالي 3700 اسم لموقع جغرافي من أصل عربي، وأشارت الخارطة إلى 174 اسما عبريا فقط (גולן ועזריה, 2004: 264). بينما عندما تم مسح الأراضي لتصنيفها من أجل تحديد الضرائب المفروضة على الأرض (انظر شكل 2)، وتم وضع ورسم خرائط أحواض تخمين بمقياس رسم 1:10000، تم تسجيل اسم كل موقع في الحيّز الذي تم مسحه وتسجيله (انظر الخارطة التالية شكل رقم 1)، مما زاد عدد الأسماء في البلاد.



شــكل رقــم 1: خارطة تخمــين الأراضي (نموذج قرية بيــت فجار) تظهر عليها أســماء المواقع الجغرافية حســب الوصف، قبل إجراء مسح تسوية وتحديد الموقع حسب السلم التدرجي (رقم حوض وقطعة)، والكمي (الذي يحدد المساحة).

RT/13.

פקודת מס הרכוש החקלאי. **RURAL PROPERTY TAX ORDINANCE.** قانون ضريبة الاملاك في القرى

TAX DISTRIBUTION LIST AND SUPPLEMENTARY TAX DISTRIBUTION LIST UNDER SECTION 20.

רשימת חלוקת המס ורשימה נוספת עפ״י סעיף 20. جدول توزيع الضريبة وملحق لجدول توزيع الضريبة المقتضى بموجب المادة العشرين

Folio No. ٢

Name of qita' / locality اسم القطعة / الموقع שם הקטעה או המקום: الحاسل — Village القرية הכפר: طرعان — Sub-District القضاء הנפה: الناصرة — Block No. رقم القطعة מס' הגוש: ١٦٦١٢

GPP. 200073—25,000—22.3.44

Serial No. الرقم المتسلسل המס' הסדורי — Present في الوقت الحاضر הנוכחי (1)	Previous سابقاً הקודם (2)	Parcel No. رقم القسيمة מס' החלקה — Present في الوقت الحاضر הנוכחי (3)	Previous سابقاً הקודם (4)	Owner (or Occupant of Government-owned land) اسم المالك (او اسم المتصرف بالارض المملوكة من قبل الحكومة) הבעל (או המחזיק בקרקע השייכת לממשלה) (5)	Share in parcel or in masha' qita' الحصص في القسائم او في القطع المشاع החלק בחלקה או בקטעה של המשאע (6)	Tax-Payers' Register سجل دافعي الضرائب פנקס משלמי המס — Volume المجلد כרך (7)	Folio الصحيفة דף (8)	Category & Area الصنف والمساحة הסוג והשטח (9)	(10)	(11)	(12)	(13)	(14)	Amount of Tax by Category مبلغ الضريبة حسب الصنف סך המס לפי הסוג — £P. ج. ف. פ״מ (א״י) (15)	Mils مل מיל (15)	Aggregate amount of Tax per parcel مجموع الضريبة عن كل قسيمة ס״ה של המס על כל חלקה — £P. ج. ف. פ״מ (א״י) (16)	Mils مل מיל (16)

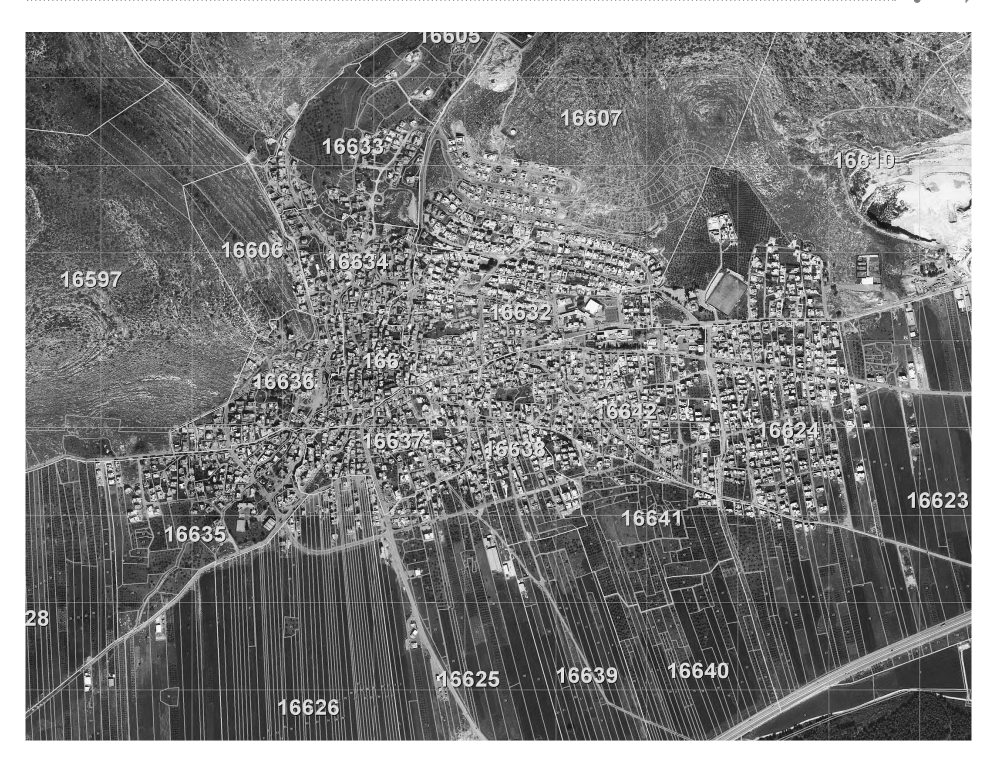
DISTRICT OFFICES REVENUE SECTION NAZARETH

I certify that this Tax Distribution List was delivered to the Mukhtar in accordance with Rule 6 of the Rural Property Tax Rules. In .... day of .... 194....

DISTRICT OFFICER — SUB-DISTRICT

OFFICIAL VALUER

شكل رقم 2: نموذج تحديد موقع الأرض وتحديد توزيع الضريبة عليها كانتقال من مرحلة الوصف إلى تحديد الأرض حسب سلم التدرج والسلم الكمي (نموذج من قرية طرعان)



شـكل رقم 3: نموذج تحديد موقع الأرض بعد تسـوية الأراضي، حسب تدرج أحواض وقطع في خلفية شـبكة الطرق التي تظهر في الصورة الجوية، والتي تشكل أساسا لتسمية الطرق كجزء من تمدن البلدة العربية (نموذج من قرية طرعان)
المصدر: مجلس محلي طرعان 2008.

2. كثافة الاسـتيطان في البلاد: رغم المساحة الصغيرة نسبيا لبلادنا فإن التنوع الجغرافي والمناخي فيها خلق تنوعا في كثافة الاستيطان البشري (عدد القرى والمدن والمضارب). كذلـك في مسـاحة المواقـع المسـتخدمة، والتي كانـت محطات ومسـارات رابطة بين حضارات نشـأت وتطورت في الفضاء الجيوسياسي، والثقافي، والاجتماعي الذي كانت فلسطين جزءا منه، قبل تشكيل حدود الدولة القطرية/ القومية. فالراصد لتوزيع عدد الأسـماء يجد أن منطقة الجبل: جبال القدس، نابلس، الجليل، يوجد بها أسماء مواقع جغرافيـة أكثر من منطقة السـهل أو منطقة الغور أو منطقـة النقب الجنوبي. هكذا فإن كثافة الاسـتيطان البشري كانت نتيجة بناء مواقع جديدة أو اسـتخدام وتطوير

ما سبق من مواقع وتوسيعها، مما أدى إلى زيادة عدد الأسماء والمسميات الجغرافية الرئيسة والثانوية.

3. التباين بين المجتمع الأصلاني والمجتمع المهاجر، وتأثيره على تحديد أسماء المواقع: نشأ المجتمع الأصلاني وتطور في حيزه بشكل طبيعي وعضوي. خلال عملية تطوره الطويلة خلق تجانسا وتكاملا بين الحيز واللغة والإنسان والثقافة. لذلك نجد أن المجتمع الأصلاني يضع اسما لكل موقع أو وحدة جغرافية، مشتقا من لغته، وثقافته، وتراثه، وفلكلوره. هذا الارتباط والتواصل بين الإنسان ومحيطه وبيئته الطبيعية والمكونة/ المبنية زاد عدد الأسماء المعروفة، رغم أنها قد لا تكون مسجلة في خارطة. بالمقابل فإن المجتمع المهاجر القادم للبيئة والغريب عنها، ليس لديه عمق التواصل والانتماء والانسجام مع الحيز، ما يقلص عدد الأسماء التي يحويها قاموسه الجغرافي واللغوي، والتي تصف البيئة التي دخل إليها. وهكذا فليس سرا أن الحركة الصهيونية المهاجرة تحاول أن تعوّض فجوة تواصلها مع البيئة الجغرافية بواسطة ادعاء أنها مجتمع أصلاني عاد إلى البلاد بعد غياب وغربة 2000 عام؛ والآن عاد إلى استخدام الأسماء التي كانت قبل 2000 عام محاولا إثبات ارتباطه بالبلد والمكان. مع ذلك فإن عدد الأسماء التي استطاع عبرنتها، ومعظمها من أصل عربي، لم تتجاوز 9000 اسم، وهي تشمل تلك التي تعتمد على أصول من الفترة التوراتية، وفترة الإحياء القومي الصهيونية، والفترة المعاصرة. إن الغربة عن الحيز والبيئة تؤدي إلى تقلص عدد الأسماء المسجلة الرسمية باللغة العبرية الجديدة والمفروضة من فوق (top-down)؛ بينما يزيد التواصل والانتماء للحيز وللبيئة من عدد الأسماء التي نشأت وتطورت في المجتمع من تحت (bottom-up)، رغم أن معظمها ما زال لا يحظى باعتراف وتوثيق رسميين. الفرق بين السجل الرسمي للأسماء، المقر من قبل لجنة التسميات الحكومية، وبين ما هو معروف مجتمعيا في الثقافة واللغة المحلية، قد يفسر لنا الفروق الكبيرة بين عدد الأسماء العربية للمواقع الجغرافية مقابل العبرية.

4. الرسالة الجيوسياسية والأيديولوجية من وراء خارطة الأسماء: يجب أن نشير إلى أن وجود الاسم للموقع هو تعبير اجتماعي رمزي، له رسالة جيوسياسية وأيديولوجية. لذلك فإن الخارطة ليست أداة محايدة، وحسب ما لخص ذلك بار جال: «خارطتي معرفية، خارطتك دعائية» (انظر شلحت، 2006: 17). بل هي وسيلة توثيق وتعبير، ذات دلالات ورسالة جيوسياسية وأيديولوجية بالإضافة إلى الرسالة المعرفية والتوثيقية للأسماء الجغرافية المبينة بها. فالراصد لمضامين الخرائط التي رسمت

يلحظ فيها تجاهلا أو محاولة إلغاء أسماء عربية، كرسالة أن هذه المواقع غير موجودة. وليس صدفة أن يدعي الصهاينة المهاجرون بأنهم شعب بلا أرض قدم إلى أرض بلا شعب، وعمل على تعميرها والتوطن فيها، كما منح أسماء للمواقع الجغرافية الرئيسة والثانوية. إن وجود أسماء جغرافية عربية موثقة ومعروفة ثقافيا (مدن، قرى، مضارب، عيون، خانات، سهول....إلخ) هو خير معبر عن حضور مجتمع حي، منح أسماء لمواقع جغرافية مشتقة من لغته وثقافته قبل حلول المجتمع الغريب المهاجر، وفي حالتنا، يعبر ذلك عن زيف الرواية الصهيونية العبرية مقابل صدق وثبات الرواية العربية الفلسطينية. ولكن إنتاج الخرائط العصرية بواسطة الانتداب البريطاني، ولاحقا بواسطة الحركة الصهيونية ودولة إسرائيل، مكّن الدولة من ممارسة رغبتها وسياستها وتحقيق روايتها من خلال رسم خارطة أسماء، وترجمتها إلى شاخصات وإشارات موجهة على الطرق تشير إلى المواقع بشكل انتقائي. وهكذا فإن الاختلاف والتباين في عدد أسماء المواقع هو تعبير عن واقع جغرافية الإنكار التي ولدتها الحركة الصهيونية، محاولة إلغاء أو تجاهل أسماء ومسميات موجودة، لأهداف سياسية، وطمس معالم ومشاهد موجودة في الحيز، يرغب المسيطر والمهيمن عدم ذكرها لتغليب روايته في تكوين الخارطة الذهنية ولاحقا الخارطة الفيزيائية للحيز.

5. رسم خرائط توثيقية وصفية لفلسطين: خلال تاريخها الطويل وحتى نهاية القرن التاسع عشر شملت الخرائط التي أعدت لفلسطين عددا ليس كبيرا من أسماء المواقع الجغرافية (عراف، 1992أ). مرد ذلك إلى أمور تقنية، وربما إلى وعي محدود لأهمية التوثيق، وعدم الخوف على حاضر ومستقبل البلاد من غزو أجنبي.

بعد الاحتلال البريطاني للبلاد، وفرض الانتداب، صُدّرت إلى البلاد تقنيات وأدوات إعداد خرائط، ومسح أراض وتسجيلها حسب أسمائها، مترجمة بذلك الرواية الشفوية والتاريخ الشعبي السائد جزئيا، فهي لم تشمل كل الأسماء المعروفة.

بعد أن سيطرت الحركة الصهيونية على عملية إنتاج الخرائط، وبعد إقامة دولة إسرائيل، وثقت الأسماء على خرائط بشكل مغاير ومخالف للواقع المتعارف عليه لدى العرب. لقد جاء الإخفاء والتلاعب في رسم الخرائط، وتسجيل أسماء المواقع الجغرافية عليها، من أجل توثيق رواية المجتمع المهاجر وذاكرته الجماعية والفردية وإنتاجها بشكل مختلف عما هو معمول به لدى المجتمع الأصلاني الذي عاش ويعيش في الحيز، الأمر الذي خلق اختلافا في عدد أسماء المواقع الجغرافية.

تكوّن الأسماء- التسميات

تطورت خارطة أسـماء المواقع العربية حتى عام 1948 بشـكل عضوي من اللغة العربية على الغالـب، أو تمت ترجمة الاسـم من لغات كانت فاعلة في صياغـة الحيز في البلاد مثل الكنعانية، الآراميـة، اليونانيـة، الرومانيـة، العبرية....إلخ. في بعض الأحيان تم تحريف الاسـم أو نقله إلى العربيـة حسـب لهجات ولكنات محليـة فظهر وكأنه قد أطلق اسـم جديد عـلى الموقع. في هذا السـياق، مـن الجدير بالذكر أنه رغم سـيطرة اللغـة العربية على البلاد ما يزيـد عن 13 قرنا، فإنها احترمت أسماء المواقع السابقة، مع بعض التعديلات التي أملتها اللهجات أو الترجمة على الغالب، دون أن تكون حالة إنكار لما سبقها من أسماء للمواقع، بل كان هناك على الغالب توافق وتكامل مع الاسم القائم أو السابق، لا كما يحدث الآن في عملية عبرنه الأسماء وخلق أسماء بديلة تنكر ما سـبق، وتحاول القفز عن حقب تاريخية شـكلت الواقع الجغرافي والحضاري والتراثي للبلاد، من أجل إثبات حق تاريخي ونقل أسماء من الماضي إلى الحاضر.

هكذا يمكن أن نقول إن أسماء المواقع نشأت وتكونت وأطلقت منذ الفتح العربي الإسلامي للبلاد على المواقع الجغرافية بموجب التراث والفولكلور واللغة السائدة، وهي العربية ومشتقاتها. هذه الأسماء متأثرة بما يلي:

1. حالة وصفات الموقع الجغرافي التي يتميز بها عن سائر المواقع.
2. المكانة التاريخية للموقع في المسطرة التاريخية للبلاد.
3. ارتباط الموقع بحدث تاريخي.
4. ارتباطه بحالة أو صفة مثل شكل الأرض، ولونها، وميزاتها.
5. منح رمزية للمكان.
6. اسم أطلق من لغة وحضارة كانت مسيطرة على البلاد.
7. ترجمة من لغة سابقة أو تحريف بتأثير اللهجة.
8. علاقة شخص بالموقع

تكشـف محاولات معرفة أصل اسـم الموقع ودراسة مصادر تسـميته روايات مختلفة مدونة أو منقولة لشرح أصل الاسم ومصدره (דהאמשה, 2009)، وهذه المصادر والأصول لأسماء المواقع تحولت مع تحول اللغات التي سـادت في الموقع، واعتمدت في معظمها المدرسة الوصفية والسلم الوصفي في منح الاسم للموقع.

توثيق الأسماء: من الاسم إلى الرقم والاسم

كانـت التسـميات الجغرافية معروفة ومتناقلة شـفويا بـين مواطني البلاد، وباسـتثناء بعض

الســجلات التي سجلت أســماء البلدان وبعض المعالم والمشــاهد الجغرافية، فإن تسمية المواقع لم تُســجّل في ســجل موثق. خير دليل على ذلك هو تسجيل الأرض وإصدار كواشين طابو، الذي بــدأ بعد إقــرار قانون الأراضي العثماني (المجلة) الذي صدر عــام 1858، وقانون الطابو الذي صدر عام 1861. حسب هذه الكواشين، أو وثائق تسجيل الأراضي، حددت حدود الأرض حسب اســمها المتعارف عليه محليا وحسب اســم الأرض المجاورة وصفاتها أو المعالم الموجودة فيها، دون مســح الأرض بل باعتماد وصفها. فالفاحص لوثيقة تسجيل الأرض العثمانية (الكوشان) يجد أنها تحدد الأرض بواســطة اســمها، ووصف اســم أو حالة الأراضي المجاورة من الجهات الأربع. بعد أن قام الانتداب البريطاني بتأســيس وبتشــكيل دائرة المساحة، والبدء بعملية مسح الأراضي حســب نظــام عصري بــدأ العمل به عام 1858 في جنوب أســتراليا بواســطة Torres Robert، فقد تم حســب هذا النظام الحديث مســح الأرض، وتحديد حدودها، ومنح رقم لكل قطعــة أرض عرفها وســجلها في الســجل العقاري. عمل في هــذا النظام الجديــد بعد أن أعدت مُســوحات وصفية لأراض شــملت أحواضا طبيعية لتخمين الأراضي، لأجــل جبي الضرائب من أصحابها ومســتخدميها. تُشكل أحواض التخمين خرائط أساس لرصد أسماء المواقع حسب ما كانت تعرف به في المجتمع المحلي (انظر شــكل 1)، وانتقال تعريف الموقع من الاســم إلى الرقم جاء مع تطبيق عملية التســوية حيث قســمت البلاد إداريا لألوية، وحددت حدود أراضي القرية وقسمت إلى أحواض، وقطعت إلى قطع أراض، ومنحت كل قطعة رقما حدد هويتها.

إن منح رقم بدل اســم هو عملية نجدها في تعريف المواقــع وتحديد العناوين في المدن بالإضافة إلى تحديد مســاحة الأرض. والانتقال من الاســم والوصف إلى الرقم، ما يعني الانتقال إلى السلم التدرجي والكمي، جاء نتيجة عدة أسباب منها:

1. سهولة الاستخدام والتعريف.
2. خلق تسلسل رقمي.
3. تأمين الحيادية وتجاوز الخلافات في كيفية تغليب وصف أو سرد رواية أصل اسم الموقع.
4. تحديد الموقع بموجب مســاحة دقيقة لا وصف كلامــي للحدود بموجب ما هو متعارف عليه في تعريف الموقع، وتحديد المســاحة بموجب النظــام المتري، وليس بموجب وصف يعتمد نظام الحصص أو معايير أخرى غير دقيقة.

شــكّل هذا التحول الذي طرأ أساسا لتحويل خرائط تعريف الأراضي ومسحها، وانتقل لاحقا إلى المدن والقرى، وهو ما زال معمولا به في بعض المدن أو في أجزاء منها مثل الناصرة، شــفاعمرو وراهــط، فبدل منح أســماء للطــرق والحارات تمنح لهــا أرقام، حيث نجد أن لــكل موقع رقما يحدده في الحيز بالإضافة إلى تعريف عنوانه. كذلك فإن انتقال اســم الموقع من الاســم المتداول

والمتعارف عليه إلى الرقم المسجل، أضيف إليه مركب إضافي محدد حسب الأرقام وهو إحداثيات الطول والعرض، فقد تم إدخال عنصر الإحداثيات الجغرافية إلى استخدام تحديد الموقع بموجب أنظمة معلومات جغرافية حديثة (geographic information system (GIS)). بذلك أصبح لـكل موقـع في المحيط رقم ذو ثلاثة أبعاد يحـدده، وهو ما يعرف اليـوم بنظام geographic (GPS= point system)، ممـا قلـص من الحاجة إلى تحديد الاسـم الدقيق والاكتفاء بتحديد الموقع حسـب نقـاط الإحداثيات، ومع أن هذه التقنيات أصبحت مسـتخدمة كثيرا فإنها لم تلغ تحديد اسم للموقع، كمعرّف له ومعبّر عن لغة وهوية وتراث الأهل الذين يعيشون فيه.

عملية التمدن وأثرها على تطوير خارطة المواقع وتسمياتها

منذ منتصف القرن التاسع عشر بدأت فلسطين تمر بعملية تمدن سريعة أسوة بمواقع كثيرة في العالم. كان من نتاج عملية التمدن هذه إنشاء مدن وبلدات وتطورها واتساعها. هذه المدن كانت بحاجة إلى منح أسماء لأحيائها، وحاراتها، وشوارعها، والمواقع الجغرافية فيها. تطور مدن مثل يافـا، حيفـا، القدس...إلخ، وإقامة بلديات لتديرها سـاهمت في تطوير أسـماء جديدة فيها. في هذا السـياق يعرض لنا الدكتور جوني منصور في كتابه **شوارع حيفا العربية** حالة نموذجية لكيفية وضع أسماء للشوارع والإشكاليات التي رافقتها، في سياق عرضه الخلاف بشأن تشكيل لجنة تسميات بلدية عام 1932 لمنح وتوثيق أسماء الطرق في مدينة حيفا (منصور، 1999).

خلق توسـع المدن الفلسـطينية، وتكوين أحياء فيهـا متطلبات جديدة في منح أسـماء للأحياء، والطرق، وكذلك للمواقع العامة، وبدأت تتوسـع ظاهرة وضع شاخصات ولافتات دلالية لأسماء المواقع في الحيز العام وشـبه العـام، إضافة للشركات وللمحلات التجاريـة والخدماتية. عملية التمدن هذه خلقت متطلبات جديدة تشـمل تطوير مشـهد لغوي في محيط المدينة سـيطرت به اللغة العربية.

بعد النكبة، التي شـملت نكبة المدينة، وقطع عملية التمدن لدى العرب الذين أصبحوا مواطني دولة إسرائيل الجديدة، أصبح العرب أقلية ضعيفة مقصاة من إدارة الحيز العام وإنتاجه، رغم أنهم مسـتهلكون له. بقيت الأقلية بعد التهجير والهجيـج مركزة في غالبيتها في قرى صغيرة في أطراف الدولة الجديدة. هذا باستثناء الناصرة وشفاعمرو اللتين كانتا مدينتين صغيرتين تداران بواسـطة بلديات، كمـا بقي جزء من العرب في المدن كيافا، وحيفـا، وعكا، حيث تم تركيزهم في مواقع محدودة داخل المدن، وفرض الحكم العسكري عليهم لضبط حركتهم.

توزعت غالبية العرب بعد النكبة بين قرى ومضارب كانت تفتقر لمشهد لغوي، يشمل شواخص ولافتات وأسـماء شوارع، واسـتمرّ تعريف المواقع بالاعتماد على الوصف المحلي وحسب التقليد

المحلي.

هذه القرى، والمدن الصغيرة، استأنفت عملية التمدن في دولة إسرائيل، فقد زاد عدد سكانها، وتوسع حيزها المبني، وتطورت بها مؤسسات اقتصادية وخدماتية. ولّدت عملية التمدن هذه متطلبات شملت تطوير مشهد لغوي في حيز البلدة يعتمد على دمج بين اللغة العربية والعبرية. كذلك ظهرت الحاجة إلى منح أسماء للأحياء والطرق والمؤسسات العامة. هذه التسميات للمواقع الجديدة وضعت من فوق، إلا أنّ بعضها توافق مع الأسماء المحلية التقليدية، ولكن السمة المركزية للمشهد اللغوي الذي تكون مع استئناف التمدن وتوسعه، هي حضور ملحوظ للغة العبرية حتى داخل البلدات العربية، وسيطرتها في حيز البلاد العام وخلق خارطة عبرية بدل الخارطة العربية.

عبرنة الخارطة

إن وعي الحركة الصهيونية لأهمية تحويل وتبديل الأسماء الجغرافية كان حاضرا مع انطلاقة المشروع الصهيوني لأجل إنجازه في فلسطين. هذا المشروع كان مكونا من إحياء اللغة العبرية، لتشكل الهوية الجماعية بموجب أيديولوجية دامجة بين المركب القومي والديني، وتحقيقها في مكان جغرافي تُشكله حسب روايتها وطموحاتها وخطابها. بدأت الحركة الصهيونية بإنجاز مشروعها بواسطة إنتاج أسماء للمواقع الجغرافية في البلاد، وترجمته في صقل منهج تعليمي في الجغرافيا، أطلق عليه «الوطن ومعرفه البلاد» (בר-גל, 1993)، وقد تم التطبيق بتحويل أسماء المواقع الجغرافية الرئيسة مع تغيير اسم البلاد من فلسطين إلى أرض إسرائيل، كأسماء الأقاليم، والألوية، والمدن، والمواقع الجغرافية المختلفة، إضافة إلى منح أسماء لمستوطنات يهودية جديدة مثل دغانيا، ريشون لتسيون، وأحياء يهودية في أطراف مدن عربية مثل حي نبي تسيدك في أطراف يافا، وقد شكل هذا الحي أساسا لتأسيس وتطوير مدينة تل-أبيب.

بدأت الحركة الصهيونية بإنتاج خرائط توثق أسماء المواقع التي أنتجتها، وصاغت عملية مُمَنهجة ومنظمة في وضع أسماء المواقع الجغرافية الرئيسة وتلك التي أقيمت من قبلها. كانت بداية ذلك عام 1922 عندما أقيمت لجنة الأسماء من قبل مؤسسة الكيرن كييمت ليسرائيل، بمساعدة الانتداب البريطاني، وبدأت هذه تعمل بشكل منظم عام 1925 في وضع أسماء للمستعمرات الصهيونية، وقد تم إقرارها عام 1952 بعد إقامة دولة إسرائيل، لتعمل بموجب قانون ملزم.

من الجدير بالذكر أن نشوء الحركة الصهيونية ومنبتها كان في نهاية القرن التاسع عشر، وكان مرافقا للحداثة التي نشأت في أوروبا. هذه الحركة التي كانت جزءا من عملية علمنة الفكر

اليهودي وتشــكيل هوية جمعية تسعى لإحياء اللغة العبرية والعودة إلى إقليم فلسطين لادعائها بارتباطها التاريخي العاطفي والديني فيه. كان مؤسسو هذه الحركة وروادها جزءا من الثقافة الغربيــة والحداثة وتحدثوا بلغــة الغرب، كما كان لدول الغرب في أوروبا التزام، لاحقا، بتحقيق أهداف الصهيونية. ســهلت هذه الظرفيــة على الحركة الصهيونية نقل ما مارســته، وترجمته، وشــاركت فيه من عمليــة بناء مجتمع واســتخدام أدوات إدارية وتنظيمية بما في ذلك تشــكيل خرائط وتشــكيل لجان لإدارة الحيز العــام من أجل إنجاز المــشروع الصهيوني وإقامة الدولة وإحياء اللغة وتشكيل الحيز العبري في البلاد.

رغــم محــاولات الحركة الصهيونية تبديل أســماء المواقــع والتأثير على الانتــداب البريطاني، إلا أن نجاحهــا كان محــدودا، كمــا هو الأمر في شراء الأراضي والســيطرة عليها، حيث اســتطاعت الحركة الصهيونية السيطرة (شراء، امتلاك، استخدام) على أقل من 6.5% من مساحة فلسطين الانتدابية. كان الانقلاب في السيطرة على الحيز، والقدرة على تغيير أسماء المواقع الجغرافية، بعد إقامــة دولــة إسرائيل. فبعد أن نجحت الحركة الصهيونية في إقامــة دولة، وأحلتها محل العرب الفلســطينيين، وأقصــت البقية الباقية منهــم في وطنهم، أصبحت لديها القــوة والفرصة لخلق خارطة عبرية بديلة للخارطة العربية. من أهم مركبات هذه الخارطة تبديل الأسماء والمسميات الجغرافية التي تشــمل المدن، القرى، المواقع، الجبال والمفــارق. هذه الخارطة العبرية الجديدة للأســماء نوقشــت في عدة دراســات لا أريد أن أكررها (בינבנשתי, 1997; גולן ועזריהו, 2005; דהאמשה, 2009; עזריהו, 2012; Kliot & chohen, 1992).

ما أريد قوله هو أن عملية خلق خارطة عبرية مُغّيرة ومُبدّلة لأســماء المواقع الجغرافية في الحيز كان مكملا لإحياء اللغة العبرية التي مارســت عملية ممنهجة في صقل الهوية الجمعية القومية الصهيونية التاريخية، وأن طرح الأسماء المنطلقة من اللغة العبرية، وتسويقها من خلال الإعلام المتنوع، كان مهما لخلق الخارطة الجديدة التي نعاني منها نحن العرب الفلســطينيين ونحاول مواجهتها.

حالة المواطنين العرب الفلسطينيين بين خارطتين

لقد تحول العرب الفلســطينيون من أغلبية إلى أقلية مهزومة، ومعها لغتها وقدرتها على صياغة وإنتــاج الحيز من خلال التســميات الجغرافية. رغم اعتراف الدولة الجديــدة، وقبلها الانتداب، بوضــع اللغة العربية كلغة رســمية في البــلاد (סבן ואמארה, 2004)، إلا أن الوهن الذي عانى منــه أبناؤها العرب شــمل لغتهم والقدرة على حفظ وإنتاج تســميات كانت قد هُودت وعُبرنت، ومع ذلك بقيت أســماء هذه المواقع قائمة في ذاكرتهم، يرددونها في خطابهم، وهي باقية ومعها

حنينهم إلى استعادة المسميات العربية.

صحيــح أن الدولــة اعترفت باللغــة العربية كلغة رســمية فيها، إلى جانب اللغــة العبرية، وذلك اســتمرارا لعرف وإقرار صدر في صك الانتداب ســنة 1922، الذي تم بموجبه الاعتراف باللغة العربية كلســان رســمي تحت الانتداب البريطاني، بالموازاة مع الاعتراف باللغة العبرية، وكانت اللغة الرســمية الثالثــة هي الإنجليزية. خلال فترة الانتداب بدأ يطلق على البلاد رســميا اســم: فلسطين/ أرض إسرائيل. ويجدر بالذكر أن إحياء اللغة العبرية وتطويرها كلغة شعب، ولاحقا لغة دولة، يشكل بحد ذاته قيمة وجزءا من المشروع العبري الصهيوني كما أشرنا سابقا. تسعى الدولة ومؤسســاتها إلى إنتاج وتطوير اللغة العبرية وفرضهــا على الحيز العام من ناحية، ومن ناحية أخرى تعترف باللغة العربية رسميا، ولكنها لا تمنحها المكانة ولا تحفظ دورها في المعرفة الجغرافيــة والتعريــف المكانــي. إن الجدلية والتآزر بين اللســان العبري والمعرفــة الجغرافية، ووصــف المــكان من خلال منحه اســما مُعَبرنا، كل هذا أنتج حالة تنطــوي على محاولة تهجين وترويض العرب بواســطة فرض اللغة العبرية كمصدر وكأســاس لأســماء المواقع الجغرافية، وترجمتها إلى اللغة العربية بشــكل مشــوه، أو كتابة أســماء المواقع الجغرافيــة بأحرف عربية وليس بلغة عربية. يتم هذا التهجين والتشويه من خلال ترجمة الكتب الجغرافية والخرائط من العبرية إلى العربية، وإقرار الأسماء بشكل يحدث غربة بين العربي وحيزه.

أســماء مثل «أرض إسرائيل» و«أورشليم» و«يهودا والسامرة» حسب خارطة التسميات العبرية الصهيونيــة، وروايتهــا وخطابها؛ وفلســطين، والقــدس، وجبال نابلس وجبــال القدس وبرية الخليل حســب خارطة التســميات العربية الفلســطينية، وروايتها وخطابها؛ هي ليست ألفاظا ومصطلحات وأســماء مواقــع جغرافية فحســب، ولكنها جزء من منظومة قيــم وهوية وطنية وانتمائية أيضا. لذلك فإن التركيز على منح الأســماء العبرية للمواقع مثل «عيمك يزراعيل» بدل «مــرج ابن عامر»، و«صحــراء يهودا» بدل «بريــة الخليل»، يحدث شرخــا في القاعدة المعرفية والهوية الوطنية والجغرافية للعربي.

منذ النكبة حتى الآن، شهد المجتمع العربي الفلسطيني في البلاد تحولات وتغيرات كثيرة أثرت في كينونته، وفي ســيرورات بداخله وصيرورات آل إليها. جزء من هذه التغيرات أحدثتها وصاغتها عوامل وقوى خارجية، وهناك تغيرات أخرى داخلية نشأت وتطورت داخل المجتمع. ولفهم هذه التحولات وأثرها في تطور وحضور اللغة والمشــهد العــام وإنتاج الحيز والحضور فيه لا بد من فهــم الجدلية بين العوامل الخارجية والداخلية التي أثرت بشــكل مباشر وغير مباشر على واقع العرب.

رغم سياســة الإقصــاء والإحلال، إلا أن عملية التطــور التي يمر بها المجتمــع العربي، والبحث

عن الذات، ومواجهة سياسة العبرنة للحيز وتهويده، كل هذا أدى إلى مطالبة العرب المستمرة بتعديل الخارطة العبرية وإبقاء الخارطة العربية. هناك نشاطات في هذا الشأن مثل دراسة د. شكري عراف (2004)؛ خارطة وأطلس قام بإعداده الشيخ علي أبو ريا (2008)؛ إنتاج خرائط داخل المدن والقرى العربية؛ استخدام خرائط تم إعدادها من قبل منظمة التحرير الفلسطينية؛ إصدار أطلس تحت إشراف الدكتور سلمان أبو ستة؛ وتأليف وإصداد كتب محلية تصف تطور قرى وبلدات عربية مثل كفركنا، المشهد، طرعان، باقة الغربية، زلفة وغيرها. هذه النشاطات هي محاولات توثيق واستعادة الخارطة العربية والمسميات العربية فيها، بالإضافة إلى النقل الشفوي لأسماء المواقع بين الأجيال. هذا الجهد ينجز رغم المعيقات والمحدوديات في إنشاء خرائط أسماء للطرق والمواقع داخل البلدات العربية، وهو ما زال متواضعا. فمثلا بعد جهد قامت بلدية حيفا بتسمية شارع على اسم توفيق طوبي بدل الشارع الذي كان اسمه «شارع قيسارية» (الاتحاد 22-8-2012)، وأطلق اسم الشيخ بسام أبو زيد على شارع في يافا، وتمت تسمية أكثر من 45 اسم شارع في الأحياء الفلسطينية في القدس الشرقية. كما أن جهد جمعية عدالة، كان قد فرض تعريب أسماء الطرق إلى العربية. وبذلك أصبح هناك حضور أكثر للغة العربية في المشهد اللغوي العام. رغم هذا الجهد، إلا أن خارطة الأسماء والمسميات الرسمية الموجودة والمعمول بها في الأطالس والخرائط الجغرافية التي تدرس في المدارس العربية، فرضت من قبل السلطات الإسرائيلية وحولت تسميات المواقع الجغرافية إلى خارطة عبرية بدل الخارطة العربية، وفرض الخارطة العبرية كان نتيجة للقوى غير المتوازنة. تلخص دراسة أمارة ومرعي (2008) واقع اللغة ودورها في الصراع، بما في ذلك تحريف وتزييف وتغيير أسماء المواقع الجغرافية، ومسخ المشهد العام، مما أدى إلى تأجيج الصراع على المركبات الرمزية والمعنوية والوظائفية لدى الواعين من ابناء العرب الفلسطينيين لوظيفتها ولدور الخارطة العبرية المنتجة والمبدّلة للتسميات العربية، في خلق غربة بين ثقافة ولغة الإنسان العربي والمشهد اللغوي الذي نشأ قسرا وفرض عليه.

خارطة عربية أو خارطة بالعربية

لا شك أن هناك تحديا كبيرا يواجهه المجتمع العربي، وهو هل يجب إنتاج خارطة أسماء وتسميات المواقع الجغرافية حسب الرواية العربية المستقاة من اللغة والثقافة العربيتين؛ أم الاستمرار باستخدام الأسماء العبرية أو نقحرتها (جبران، 2009) بنقلها كما تلفظ في العبرية إلى أحرف عربية خارج سياق العربية لغة وثقافة ورواية وتاريخا وخطابا. لا بد هنا من عمل ومن جهد جماعي لمواجهة عبرنة الخارطة والتسميات الموجودة فيها، وعلى الأقل وضع تسميات

مزدوجة/ ثنائية للمواقع، لا يمحى أو يلغى الاسم العربي فيها.
إن الفاحص لعملية تغيير الأسماء التي قامت به الدولة مستخدمة القانون والمؤسسات الرسمية، ولجنة تسـمية الأماكن، وأكاديمية اللغة العبرية، ودائرة المساحة، وأقسام الجغرافيا، وكل جهة رسـمية وغير رسمية لها علاقة في إنتاج الخرائط، يجد أن عملية عبرنة الأسماء انطلقت من عدة اعتبارات:

1) منح اسـم عبري للموقع مـن الفترة التوراتية التاريخيـة، إن كان متوفرا، وذلك لربط الحاضر بالماضي من أجل تطوير المسـتقبل وما يشـمله من تأمين أخلاقية للسـيطرة على المكان، وإقصاء الإنسان العربي الفلسطيني، وتوفير الأمن الجماعي، وتشكيل لغة خاصة ومشكّلة للهوية الجماعية.
2) ترجمة الاسـم العربي السـائد إلى اسـم عبري، أو تحريفه، خاصة بوجود تقارب بين اللغتين العبرية والعربية كلغتين ساميتين تستخدمان الحروف الأبجدية، ولكون اللغة العبرية في مرحلة التطوير والتكوين والتوسـع بينما العربية ذات تقليد طويل وسـعة وليونة ما يمكّن من استقاء أسماء كثيرة منها. عملية ترجمة أو تحريف وتورية الاسم وتحويله إلى لكنة – لهجة عبرية تجده في كثير من المواقع الجغرافية في البلاد.
3) منح أسماء جديدة لمواقع أنشئت بعد قيام الدولة على اسم قيادات سياسية أو عسكرية أو ثقافية أو علمية يهودية؛ بعضها ينتمي إلى القيادات التاريخية والبعض الآخر نشأ مع نشوء الحركة الصهيونية أو بعدها ممن صاغ وشكل دولة إسرائيل وبناها.
4) منح اسـم للموقع بالاعتماد على الصفات الجغرافية أو تلك التي تمنحه صفة حسـنة لأجل منحه قيمة جماعية.

شـملت عملية عبرنة الأسماء، أسماء القرى والمدن، المواقع السياحية والأثرية، الجبال والسهول، الوديان، المفارق....إلخ، وجزءا من الخرائط التي عالجت الحيز بشـكل عام، وتلك التي تناولت مواضيع أو قطاعات مثل الخرائط السياحية أو الأثرية.
مـن الجدير بالذكر، وكما أشرنا سـابقا، أن الإعلام المنشـور: خرائط، دراسـات، صحف...إلخ، والمسموع: راديو ومحاضرات، والمرئي: برامج تلفزيونية، أفلام ومواقع إنترنت، وكذلك مؤسسة الجيـش بصفتها مؤسسـة عسـكرية تعليميـة وتثقيفية مشـكّلة وصائغة للهويـة الجماعية، ومسـاهمة في تعريـف البلاد وتاريخهـا للجنود، والمؤسسـات الحكومية والأهليـة والأكاديمية والاقتصادية، كل هذه عملت مجتمعة بشـكل مجنـد وواع من أجل فرض الخارطة العبرية وما تشمله من أسماء عبرية بدل الأسماء العربية.

كذلك فإن قرار محكمة العدل العليا بإلزام كتابة الأسـماء على الشـواخص والإشارات في الحيز العام باللغة العربية (الأحرف العربية)، هو مركب سـاهم في تزييف ومسـخ الأسـماء العربية، حيث إن الاسم العبري يكتب بأحرف عربية، وهذه الكتابة والنقحرة غير المنظمة خلقت تشويها للأسماء العربية في الحيز العام، يتطلب جهدا لتغييره.
من الجدير بالذكر أنه رغم ما تقدم من عملية منهجية ومبرمجة لتغيير الأسماء الجغرافية إلا أن الأسماء العربية ما زالت مستخدمة في واقع العرب، خاصة أسماء البلدات العربية، والتي تشكل شاهدا على صدقية رواية وتاريخ الخارطة العربية لأسماء المواقع الجغرافية.

نحو حضور عربي في وضع الأسماء واستعادة التسميات العربية

لا شك أن مواجهة آلة تغيير أسماء المواقع وفرض الخارطة العبرية على الحيز العام، بما في ذلك عـلى المواطنين العرب الفلسـطينيين، هي عملية معقدة ومركبة، لأن تغيير خارطة الأسـماء هو جزء من إيديولوجية الحركة الصهيونية وإحياء مشروعها الذي يشـمل اللغة والتاريخ والدولة. مـع ذلـك فإنني أدّعي أن لدينا مسـاحة تمكّن العرب من التدخل وحفـظ ما يمكن حفظه من أسـماء وتسـميات عربية لمواقع جغرافية. إن حفظ الأسـماء العربية هو مهمة وواجب وطني وأخلاقـي وعلمي وتوثيقي، يؤكد أن بلداتنا عانت من احتلال من دول وأقوام كثيرة، الأمر الذي خلق طبقات متعددة من الموروث بما في ذلك موروث الأسماء؛ وأن مسؤوليتنا حفظ هذا الموروث وتأمين التعددية التي نشأت في بلداتنا.
هناك محاولات في هذا المجال أشرت إليها سـابقا، مثل أطلس فلسـطين الذي أشرف عليه دكتور سلمان أبو ستة، و«مشروع المعالم» الذي يشرف عليه الشيخ علي أبو ريا والذي يهدف كما أشار الشيخ علي في وثيقة مشروعه إلى:

1. تأكيـد هوية فلسـطين العربية، وإعادتهـا إلى ذاكرة كل عربي وفلسـطيني بمواقعها وقراهـا ومدنها وجبالهـا وأوديتها وخربها وحصونها، وإعادتهـا إلى الذاكرة العربية والفلسـطينية، وحفظ معالمها العربية على الأطلس والخرائط التي ستكون في متناول الجميع.

2. بيـان حجم الكارثة التي حلت بالشـعب الفلسـطيني من خلال مئـات القرى والمدن المدمرة والمهجرة الموثقة في الأطلس والخرائط.

3. بيان حق الفلسطينيين في أرضهم ووطنهم وقراهم ومدنهم.

4. تسهيل الوصول إلى المواقع والقرى الفلسطينية المهجرة من خلال الخرائط التي تبين

كيفية الوصول إليها والشوارع والطرق الحديثة الموصلة إليها.

5. الأطلس مرجع هام في قائمة المراجع التي تتحدث عن تاريخ وجغرافية ونكبة فلسطين، لكل باحث ودارس ومهتم بالقضية الفلسطينية.

6. وأخيرا... تنشيط الذاكرة العربية وتعويدها على الأسماء العربية الأصلية، والتي غابت عن كثير من أبناء فلسطين خاصة الشباب والصغار، حيث حلت مكانها الأسماء العبرية والتي أصبح يتكلم بها الكثير من العرب في فلسطين.

بالإضافة إلى ما تقدم فإنني أقدم في ختام هذه المقالة بعض التوصيات التي تشكل أساسا لبرنامج عمل يمكن إنجازه لأجل حفظ وتطوير وإطلاق أسماء عربية داخل البلدات العربية والتي تشمل النقاط التالية التي لا أضعها بموجب أولويات:

1. السعي إلى وضع خارطة تسميات عربية وليس بالعربية على المستويات المختلفة. وهذا يعني المشاركة الانتقائية والواعية بحيث تؤمن التأثير السياسي والأكاديمي لأجل حفظ الأسماء العربية داخل الخارطة الرسمية، وبالموازاة رسم خرائط عربية من قبل مؤسسات فاعلة.
2. يقع على عاتق السلطات المحلية دور كبير في انطلاقة مشروع إعداد خارطة عربية داخل محيطها. خاصة وإنه لا يوجد أي معيق قانوني أو سياسي لإنجاز هذه الخارطة. كذلك تقع عليها مسؤولية وضع شاخصات وإشارات تدل على المسميات. في هذا السياق نوصي بأن تقوم كل سلطة محلية عربية بتشكيل لجنة تسميات محلية مكونة من خيرة أبنائها ذوي الدراية التاريخية والسياسية والوطنية. يجب أن تقوم كل سلطة محلية داخل منطقة نفوذها بإنتاج ونشر خارطة أسماء المواقع الجغرافية بالعربية كما هو متعارف عليها، وذلك ليس في المنطقة المبنية فحسب، بل في كل منطقة نفوذ البلدة أو على مجمل أراضي القرية حسب التعريف الإداري الانتدابي.
3. إنتاج خرائط لتسمية الطرق والمواقع في البلدات العربية التي كبرت وتوسعت ومرت بمرحلة تمدن. ونشير إلى أن هذه المدن والقرى قامت وتقوم بإعداد خرائط لأسماء الطرق والمواقع فيها، وهو أمر مبارك ومرغوب فيه. نوصي أيضا بأن تقوم لجنة التسميات المحلية بوضع أسماء تربطها بتاريخها، بالإضافة إلى الأسماء التاريخية والدينية والثقافية والوطنية، وليس استخدام الأرقام بدل الأسماء، كما يحصل الآن في بعض المدن.
4. نوصي بأن تقوم كل سلطة محلية بإصدار وإقرار قانون بلدي مساعد يلزم كل من

يضع شاخصة أو إشارة أو إعلانا في الحيز العام، بأن يكون ذلك مكتوبا باللغة العربية، وأن تقره لجنة التسميات المحلية.

5. تشجيع كتابة الدراسات والأبحاث التي تتناول اللغة والتسميات الجغرافية والرواية والخطاب العربيين.

نحن نقف أمام تحدٍّ يوجب علينا أن نواجه سياسة العبرنة ليس بالكلام فقط، بل من خلال الحضور والعمل على خلق أسماء للمواقع والمسميات الجغرافية العربية، مما يحول دون خلق غربة بين الإنسان العربي ولغته وحيزه الذي يعيش فيه، ويمكنه من الانتماء إليه، ويزيد إلى جانب ذلك، حضور اللغة العربية في واقعنا المعقد.

لتحقيق ذلك لا بد من المشاركة الواعية، والعمل على المستوى الرسمي من أجل التأثير على صياغة الأسماء الرسمية، وبالموازاة، المبادرة والعمل على حفظ وتوثيق أسماء المواقع الجغرافية العربية، وحفظ وتطوير حضور اللغة العربية في الحيز العام وفي المشهد اللغوي في بلداننا العربية، وفي الحيز العام المشترك في البلاد.

المصادر

أمارة، 2008	أمارة، محمد ومرعي، عبد الرحمن (2008)، **اللغة في الصراع**، الأردن: دار الفكر.
جبران، 2009	جبران، سليمان (2009)، **على هامش التجديد والتقييد في اللغة العربية المعاصرة**، مجمع اللغة العربية- حيفا.
جرار، 2012	جرار، بسام (2012)، «وعلم آدم الأسماء كلها»، موقع: http://www.islamnoon.com/Nathrat/asmaa.htm أخذ من الإنترنت يوم 24 آب 2012.
الحموي، 1957	الحموي، شهاب الدين ياقوت (1957)، **معجم البلدان**، بيروت: دار صادر للنشر.
خمايسي، 2010	خمايسي، راسم (2010)، «الأرض المباركة: قديمة متقدمة متصلة ومتواصلة»، **كنوز الفرقان**، عدد 2 ، ص 20-22.
خمايسي، 2013	خمايسي، راسم (2013)، «المنهج التعليمي في الجغرافيا: بين جغرافية الإنكار والتوافق»، في: ميعاري محمود، **مناهج التعليم العربي في إسرائيل دراسات نقدية**، الناصرة: لجنة متابعة قضايا التعليم العربي، تحت الطبع.
الدباغ، 1988	الدباغ، مصطفى مراد (1988)، **بلادنا فلسطين**، كفر قرع: دار الشفق.
شلحت، 2006	شلحت، أنطوان (2006)، «بدلا من المقدمة»، في: بوديه إيلي، **الصراع العربي الاسرائيلي في كتب التاريخ المدرسية الإسرائيلية 1948- 2000**، ترجمة وليد أبو بكر، رام الله: مدار، ص 7-18.
عبد الفتاح، 1982	عبد الفتاح، كمال (1982)، «السمات العربية للمواقع الفلسطينية المهودة»، **كتاب مؤتمر بلاد الشام**، دمشق: دار الإرشاد للنشر، ص 377- 392.
عراف، 1992	عراف، شكري (1992)، **المواقع الفلسطينية بين عهدين- خريطتين**، القدس: مطبعة الشرق العربية.
عراف، 1992أ	عراف، شكري (1992أ)، **جندا فلسطين والأردن في الأدب الجغرافي الإسلامي**، كفر قرع: مطبعة الشفق.
عراف، 2004	عراف، شكري (2004)، **المواقع الجغرافية في فلسطين: الأسماء العربية والتسميات العبرية**، بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية.
عواودة، 2008	عواودة، عامر (2008)، **كفركنا تاريخ وتراث**، كفركنا: دار الحكمة.
فريحة، 1972	فريحة، أنيس (1972)، **معجم أسماء المدن والقرى اللبنانية وتفسير معانيها**، بيروت: مكتبة لبنان.

قشعم، 2007	قشعم، مثقال احمد (2007)، **أسماء الأمكنة في تدمر وباديتها**، دمشق: دار الإرشاد للنشر.
القطب، 1990	القطب، اسحق يعقوب (1990)، «التركيب الاجتماعي للشعب الفلسطيني»، **الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، الدراسات الخاصة، ص 409- 545.
منصور، 1999	منصور، جوني (1999)، **شوارع حيفا العربية**، حيفا: جمعية التطوير الاجتماعي.

בנבנשתי, 1997	בנבנשתי, מירון (1997), "המפה העברית", **תיאוריה וביקורת**, 11 (תשנ"ח), עמ' 7-30.
בן-ישראל, 2009	בן-ישראל, ארנון (2009), **התהוות המקום הבדואי; הבניית מרחב ונוף בקרב נוודים-רועים מתעיירים- המקרה של בדווי אזור חורה-יתיר**, עבודת דוקטוראט, אוניברסיטת בן גוריון, באר שבע.
בר גל, 1993	בר גל, י' (1993), **מולדת וגיאוגרפיה במאה שנות חינוך ציוני**, תל אביב: עם עובד.
גולן, 2005	גולן, ארנון ומעוז, עזריהו (2005), "לעברת ארץ: יצירת המפה העברית של מדינת ישראל (1949-1960)", י' בר-גל, נ' קליאוט וא' פלד (עורכים), **מחקרים בארץ ישראל: ספר אביאל רון**, חיפה תשס"ד, עמ' 260-268.
דהאמשה, 2009	דהאמשה, עאמר (2009), **שם למקום- שמות היישובים הערביים בגליל ושמות העצמים מן הטבע בספרות העממית**, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור של האוניברסיטה הערבית בירושלים.
דהאמשה, 2013	דהאמשה, עאמר (2013), "בשם ההפרדה: בידול מעמדי, יחסי מגדר וערכי תרבות בסיפורי שמות מקומות מפי ערבי הגליל", **אופקים בגאוגרפיה**, לקראת פרסום.
זומרפלד, 2011	זומרפלד, איתן ואורה מור (2011), "נוף לשוני במרחב גאוגרפי-עירוני משותף: חיפה כחקר מקרה", **אופקים בגאוגרפיה**, 77, עמ' 110- 133.
סבן, 2004	סבן, אילן, ומחמד אמארה (2004), "מעמד השפה הערבית בישראל: משפט, מציאות וגבולות השימוש במשפט לשינוי מציאות", **מדינה וחברה**, כרך 4, חוברת 1, עמ' 885-910.
עזריהו, 2012	עזריהו, מעוז (2012), **על שם- היסטוריה ופוליטיקה של שמות רחובות בישראל**, ירושלים: כרמל.
קדמון, 2010	קדמון, נפתלי (2010), **עולם השמות הגיאוגרפים- הטופונימיה**, ירושלים: הוצאת כרטא.

Backhaus, 2007	Backhaus, P. (2007), *Linguistic Landscapes- A comparative Study of Urban Multilingualism in Tokyo*, Clevedon, UK.
Ben-Rafael, 2006	Ben-Rafael, E., E. Shohamy, M. H. Amara and N. Trumper-Hecht (2006), "Linguistic Landscape as a symbolic construction of the public space: The case of Israel", *International Journal of Multilingualism*, vol. 3, no. 1, pp. 7-30.
Conteh, 2008	Conteh, J. and A. Mor-Sommerfeld (2008), "Understanding Identity in Multilingual communities", In: C. Kenner and T. Hickey (eds), *Multilingual Europe – Diversity and Learning*, Trentham Books, UK, pp. 11-14.
Kadmon, 2000	Kadmon, N. (2000), *Toponymy: The Lore, Laws and Language of Geographical Names*, New-York: Vantage Press.
Kadmon, 2002	Kadmon, N, (ed), (2002), *Toponymy- the lore, laws and language of geographical names*, New-York: Vantage Press.
Kadmon, 2007	Kadmon, N. (2007), *Endonym or exonym- is there a missing term in maritime name?*, 9th U.N. Conference on the Standardization of Geographical Names, New York, document E/CONF.98/6 submitted by Israel.
Kliot, 1992	Kliot, N. and S. Cohen, (1992), "Place-Names in Israel's Ideological Struggle over the Administered Territories", *Annals of the Association of American Geographers*, 82,4 (1992), pp. 653–680.
Landdry, 1997	Landdry, R., R.Y. Bourhis, (1997), "Linguistic Landscape and ethnolinguistic vitality", *Journal of Language and Social Psychology*, vol. 16, no. 1, pp. 23-49.
Lefebvre, 1991	Lefebvre, H. (1991), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.
Nicolaisen, 1984	Nicolaisen, W.F.H. (1984), "Names and Narrative", *The Journal of American Folklore*, Vol. 97, No.385, 259-272.
Randall, 2001	Randall, R. (2001), *Place Names: How They Define World – And More*, Maryland and London: The Scarecrow Press

	Lanham.
Room, 1997	Room, A. (1997), *Placenames of the World: Origins and Meanings of the Names for Over 5000 Natural Features, Countries, Capitals, Territories, Cities and Historic Sites*, London: Jefferson N.C and McFarland.
Shohamy, 2008	Shohamy, E., and D. Gorter (eds), (2008), *Linguistic Landscape: Expanding the Scene*, London: Routledge.
Suleiman, 2004	Suleiman, Y. (2004), *A War of Words*: *Language and Conflict in the Middle East*, Cambridge: Cambridge University Press.
Thompson, 1987	Thompson, J. (1987), “Language and Ideology: A Framework for Analysis”, *The Sociological Review*, 35, pp.516-535.
Tuan, 1991	Tuan, Y. (1991), “Language and the Making of Place: A Narrative Descriptive Approach”, *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 81. 4, pp. 684-696.
Williams, 1963	Williams, M. (1963), “Folklore and Place names”, *Folklore*, 74, No. 2, pp. 361-376.
Woodman, 2003	Woodman, P. (2003, September 24-26), *The UNGEGN definition of “Endonym” and “Exonym*”, Paper presented to the UNGEGN Working Group on Exonyms, Prague.

سقوط الأقنعة في رواية أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق

محمّد صفّوري
الكلية الأكاديمية العربية للتربية، حيفا

تعالــج الكاتبة الجزائريّة فضيلــة الفاروق في رواية **أقاليم الخــوف**، موضوعات كان الخوض فيهــا محظورا على المرأة، وهــي ما تعرف بالثّالوث المحــرّم: الدّين، السّياســة، والجنس.[1] لكنّ الكاتبــة العربيّة المعاصرة تحدّت الأعــراف الأدبيّة والاجتماعيّة، فولجت المحظور، وطرحت هذه المضامين في نتاجها الأدبيّ؛ لأنّها تضمن لها تحقيق هدفها في مقاومة وتقويض الأعراف الأدبيّة والاجتماعيّة الذّكوريّة، حتىّ غدت هذه الموضوعات سمة مضمونيّة بارزة للسّرد النِّسويّ العربيّ الحديث.[2]

1. ثيمات أساسيّة

1. 1. الخوف

تستحوذ ثيمة الخوف على مساحة واسعة من الرّواية، تتناولها الكاتبة في بعض المواضع بصورة مبــاشرة، وتأتــي أحيانا مرتبطــة بثيمات أخرى، مما يبرّر الاســم المختــار للرّواية. فحين تعود

1. تــرى فاديــا فقير أنّ خرق هذه المحظورات زاد مــن عذاب المرأة، لكنّه لم يصدّها عن مواصلــة إبداعها الأدبيّ؛ لإيمانها بصدق دربها. فقد عوقبت المرأة نتيجة تحدّيها المؤسّســة الدّينيّة والسّياســيّة، وكان عقابها مضاعفا: لكونها معارضة، ولكونها امرأة أيضا. انظر:
Faqir, 1998, pp. 175 – 176.
2. انظر دراسة عن هذا السّرد، ملامحه المضمونيّة والأسلوبيّة في: صفّوري، 2011.

البطلة مارغريت مع زوجها أياد من نيويورك إلى بيروت، تعيش تجربة الحرب، وتشـعر بحالة عدم الاستقرار الأمنيّ الّذي يعمّ البلاد، نتيجة الحروبات الّتي قد تنشب، أو تخمد في كلّ لحظة، الأمر الّذي يزرع الخوف الدّائم في نفوس النّاس، وفي ذلك تقول البطلة: «يتّفق الجميع، دون أن يعلنوا ذلك بصوت عالٍ أنّ الحرب قدر يتربّص ببيروت دائما، فهي تذهب وتجيء وبيروت كلّما احترقت ودمّرت تنهض من جديد».[3] في هذه الأجواء، وحيثما كانت، يتجرّع الإنســان الخوف في كلّ لحظة حتىّ لا يهدأ له بال، ولا يستقرّ على حال، تقول الرّاوية/ البطلة: «جرّني نوا إلى بغداد كما جرّني أياد قبله إلى بيروت. أفعل ذلك مخدّرة بذكرى شرم الشّيخ، ولا يهمّ أن أتجرّع الخوف يوميّــا في ذلك الشّرق. عشــت قلقا ثقيلا في بيروت بــدءا برعب الطّيران الإسرائيــليّ الّذي يباغت المدينــة كلّ بداية صيف، فيقصف موســمها السّــياحيّ.. ورعب الطّائفيّة النّائمة تحت ســطح شفّاف وهشّ. وحتىّ رعب المصاعد الّتي تتوقّف فجأة حين تنقطع الكهرباء، عشته، وتحمّلته».[4]
لا تقتــصر مشــاعر الخــوف على بلد واحد في هــذا الشّرق، بــل تهاجم الإنســان في كلّ قطر من أقطــاره. في أثناء بحث البطلــة والمصوّر ميتش عن صديقهما نوا الّــذي اختفت آثاره في بغداد، تصــف مارغريت أجواء مدينة بغــداد، وآثار الحرب هناك قائلة: «رائحة العرق البشريّ والغبار والبــارود، تتجوّل في الأجواء كأنّهــا كائنات مرئيّة، الجنود الأميركان مــرّات، والشّرطة العراقيّة مــرّات أخرى. الخــوف ينتابنا أكثر كلّما اقتربنا من بزّاتهم المتشــابهة، يقفون للتّفتيش وكأنّهم ينتظرون ملاك الموت، يتفحّصون الوجوه المحشــورة في السّــيّارات، ويمرّرون أجهزة تافهة لم تحمِ قوافل الموتى الّذين يصعدون إلى السّماء كلّ يوم، إثر التّفجيرات».[5]
تستنتج البطلة لما شاهدته في الشّرق، أنّ الأمان معدوم هناك، وأنّ الإنسان معرّض للهلاك في كلّ لحظة، فتقول: «الشّرق يعطينا شعورا بالخوف على أنّنا غير محصّنين، غير محميين، مخترقون، عزّل، وكأنّنا نعيش في خلاء تجتمع فيه كائنات مســعورة مســتعدّة فقط لجزّ رؤوســنا لأسباب تافهة».[6]

تأتي مشــاعر الرّهبة والخوف في كثير من الأحيان نتيجة الحروب الّتي يشــهدها العالم الشّرقيّ تحقيقــا لمطامع تجّار تلــك الحروب الّذين يحصدون من جرّائها فوائد جمّة، وفي ذلك يقول نوا: «هنــاك دوما من يســتفيد من الحرب أضعاف الأضعاف عمّن يســتفيد من السّــلم. هناك دوما أموال، وأســلحة، وجــيران يتواطأون لتندلع الحروب، هناك دوما مصلحــة اقتصاديّة خلف كلّ

3. الفاروق، 2010، ص 24.
4. الفاروق، 2010، ص 77 – 78.
5. الفاروق، 2010، ص 85.
6. الفاروق، 2010، ص 47.

حرب».[7] كانت الحروب تتجاذب (نوا) بحكم عمله الصّحفيّ، وترى مارغريت أنّ نزعة الإنسان إلى الحروب نزعة ذكوريّة، فكلّ الرّجال يعشقون الحرب، وكان (نوا) واحدا من هؤلاء الرّجال، وفيه تقول: «كان ككلّ الذّكور في هذا الكون تحرّكهم حاسّة غريبة نحو لعبة القتال، فإمّا يخوضونه، وإمّا يتفرّجون عليه».[8] وفي هذه النّظرة ما يذكّر بالفكر النِّسويّ الحديث الّذي يسعى إلى قلب الأدوار الاجتماعيّة، ويدعو إلى سيطرة المرأة على قيادة عجلة الحياة، نتيجة ممارسات الرّجل القمعيّة ضدّ المرأة وضدّ البشريّة جمعاء، فهو مصدر الشّرّ والدّمار منذ الأزل، وهي بالمقابل قادرة على استبدال شرور الحياة الّتي زرعها الرّجل، بالحبّ والتّعاون والمشاعر الإنسانيّة الجميلة.[9]

تلمّح الرّاوية إلى أنّ الفئة الوحيدة الّتي تعاني من ويلات الحروب هي فئة عامّة الشّعب، أمّا الزّعماء فهم محصّنون من الحرب، لأنّهم يقعون دائما خارج دائرتها، وذلك في مقطع حواريّ تعقده الكاتبة بين البطلة والطّبيب محمود الّذي يسألها: «ألا تستغربين أحيانا كيف يدمّر بلد بأسره فيما رئيسه، ووزراؤه يطلّون من على شاشات التّلفزيون، ويدلون بتصريحاتهم من قصور جميلة، ومنابر تلمع؟

- أوه. لم أطرح السّؤال على نفسي.
- لأنّهم خارج دائرة الحرب.
- ونحن هنا خارج دائرة الحرب؟ سألته. هزّ رأسه أن نعم، وهو يرمي قفّازاته في الزّبالة».[10]

2. 1. الدّين

يقترن الخوف مع كلّ موضوعة تثيرها الرّواية، ومن أبرزها موضوعة الدّين الّتي تحتلّ هي الأخرى، مساحة واسعة في الرّواية. تكتشف مارغريت خلال حياتها مع عائلة زوجها أياد، مدى تحايل النّاس في الشّرق،على الدّين، وذلك في أثناء رصدها سلوكيّات عديدة لشخصيّات الرّواية الّتي تعكس هذا التّحايل. فالحاج وهب مواظب على الصّلاة والصّيام وتقبيل يديّ والدته، لكنّه شبق لا يشبع من النّساء، ويعشقهنّ أكثر من أيّ شيء في الدّنيا، وحين يعود إلى بيته تشرع زوجته في البحث عن آثار الحمرة والماكياج، وتشمّ بدلته بحثا عن رائحة الأنثى الّتي

7. الفاروق، 2010، ص 45.
8. الفاروق، 2010، ص 46.
9. صفّوري، 2011، ص 145. نجد تعبيرا عن هذه النّظرة النِّسويّة، في نتاج الكاتبة العربيّة المعاصرة، انظر: أبو النّور، 1988، ص 201 – 204؛ سعيد، 1981، ص 85 – 90.
10. الفاروق، 2010، ص 97.

كان معهــا.[11] أمّا زوجته ســلوى، فتقــوم إلى الصّلاة غير طاهرة حتىّ لا يعــرف الجميع أنّها في عادتها الشّــهريّة. ويصل التّحايل على الدّين أوجه، مع ســلوك الحاج عبد الله، زوج شــهد. فهو في لبنان وبين أسرته شــيخ ورع وإمامهم في كلّ صلاة، يعمل تاجر أجواخ، يدرّ عليه عمله مالا وفيرا، فيحضر لزوجته في كلّ ســفرة هدايا فاخرة، لو بيعت في مزاد علنيّ لحلّت مشــاكل أطفال المخيّمات والأحياء الفقيرة كلّها في لبنان.[12] أمّا في دار فور فينتحل الحاج عبد الله، اسم إسماعيل جاد الحق، ويعمل تاجر سلاح، ويعاقر الخمرة، وقد كشفت الرّاوية حقيقته، في أثناء سفرها مع صديقها نوا، إلى دار فور، وفي ذلك تقول: «كان هو الشّــيخ عبد الله زوج شــهد. الملامح نفسها، اللّحية نفســها، الصّوت نفســه، الخاتم في خنصر يده اليمنى الّتي مدّها لي هذه المرّة ليصافحني مع أنّه لا يصافح النِّساء [...] زوج شهد. بدون عطور..بدون عباءة..وبدون تقواه وورعه، رجل آخر يتقاســم قنينة ويسكي مع مغامر مثله».[13] هكذا يتّخذ الدّين ستارا يحجب حقيقة الإنسان الّــذي لا يردعه خلق ولا دين عن ارتكاب الفواحش الّتي حرّمها الله، والجرائم الّتي تقترف ضدّ الإنسانيّة.

ينال المرأة نصيب وافر من هذه الجرائم الّتي ترتكب باسم الدّين، والدّين في حلّ منها، كالعقاب الّذي نالته السّــيّدة الباكســتانيّة زاهدة. ترافق مارغريت صديقها الصّحفيّ نوا إلى إســلام أباد، وهناك تشــهد محاكمة امرأة شــكّ زوجها أنّها تخونه مع رجل آخر، «فقطع أذنيها لأنّه افترض أنّها كانت تســمعه بأذنيها، وفقأ عينيها لأنّه افترض أنّها كانت تنظر إليه، وافترض ما افترضه، وبتر منها ما بتر، ثمّ برّر جريمته قائلا إنّه مسلم ومن واجبه أن يغيّر المنكر بيده، ليظفر برضى الله، وينقذ شرفه».[14] في المحكمة تنفي المرأة التّهمة، دون أن تتمكّن من الإتيان بشــهود النّفي، والأدهى أنّ القاضي لم يطلب من زوجها إحضار شــهود الإثبات. تحرّر المرأة من الحكم بالرّجم حتىّ الموت؛ لأنّ زوجها شــوّه جســدها، فاعتــبر القاضي ذلك عقابا لها. تعلّــق الرّاوية على هذه الحادثة ســاخرة من الأعــراف الذّكوريّة الّتي تميّز بين الذّكر والأنثــى، وتتهكّم من فخر الزّوج نتيجة ما سبّب لزوجته من عاهات مستديمة، فتقول: «وبعد جرائم مثل هذه تكبر قامات أولئك الرّجال القتلة، وينبت لهم المزيد من شــعيرات الشّرف في لحاهم، ويصبحون ناصعي السّــمعة، فيمشــون بخيلاء، وهم يبصقون ســوائل القات من أفواههم ويبتســمون لأنّ العدالة السّماويّة رفعتهم درجة بين النّاس».[15] وفي اعتقادنا أنّ مثل هذه السّلوكيّات تسيء إلى الإسلام والمسلمين،

11. الفاروق، 2010، ص 16.
12. الفاروق، 2010، ص 14، 19.
13. الفاروق، 2010، ص 58.
14. الفاروق، 2010، ص 63.
15. الفاروق، 2010، ص 64. تسعى الكاتبة النِّسويّة إلى توظيف لغة السّخرية والتّهكم كآليّة لمقاومة اللّغة الذّكوريّة الّتي

حيث يطالب هؤلاء بالحكم على النّاس، وفق ما جاء من أحكام في القرآن الكريم، حين ينفّذون هم أنفسهم، في الخفاء، نفس تلك الأعمال، تقول الرّاوية: «المسلمون في هذا الشّرق الشّاسع يقطعون أذن السّارق، أو يده، ويقطعون أنف الزّانية، ويفقأون عينيها، أو يقتلونها مرّة واحدة، ومع هذا أغلب السّكان يعتاشون في الخفاء من السّرقة والزّنا والمال الحرام».[16]

تزداد صورة رجال الدّين قتامة مع رواية شمائل، أخت أياد وهي تسرد كيف اغتصبها أستاذها متوكّل عندما هربت برفقته إلى نفق أرضيّ، خوفا من قصف الحرب في لبنان، وهناك انقضّ عليها الأستاذ الورع واغتصبها، فقبض عليه والدها بمساعدة زعران الزّعيم وفقأ عينيه، ثمّ نقل إلى حرش بعيد وربط في شجرة ليموت هناك. بعدها أخذها والدها إلى طبيب ماهر ورتق لها غشاء بكارتها. خرجت شمائل من هذه التّجربة والخوف يجثم على فؤادها، لما رأت من عقاب مغتصبها، ونتيجة الفوضى العارمة المنتشرة في بيروت، دون أن تهتدي إلى إجابة شافية عن سؤالها: لماذا لم يحمها الله من متوكّل، وهي النّقيّة المؤمنة الطّاهرة؟! في هذا المقام تظهر الكاتبة باحثة اجتماعيّة، ومربيّة واعية، فتدعو النّاس، على لسان شمائل، إلى أصول التّربية السّليمة الّتي تضمن عدم الاعتداء على أعراض النّاس وحياتهم، وتلقي بتبعيّة سلوك متوكّل وغيره من الذّكور على التّربية الّتي يتلقّاها الذّكر في بيته، فتقول: «لئن ربّت المرأة أبناءها ليكونوا مثل الحيوانات، فإنّهم بالغريزة سيعرفون الأنثى، سيمزّقون حجابها سواء كان أسود، أو أزرق أو ملوّنا، وسيغتصبونها، ولئن ربّتهم على الأخلاق والعفّة، فسيرون في كلّ أنثى الأمّ والأخت والرّفيقة، وكائنا يتساوى معهم في الاحترام، هذا كلّ شيء».[17]

ترى مارغريت أنّ هذه السّلوكيّات المنافية للدّين والأخلاق دفعت كثيرا من الشّباب المسلم إلى الارتداد عن الدّين، وذلك في تعليقها على كلام شهد الّتي تصرّح أنّ كثيرا من مشاهير العالم تابوا إلى الله واعتنقوا الإسلام، فتقول: «يغيب عن شهد أنّ آلاف الشّباب العربيّ المسلم أصبح يرتدّ عن الإسلام، معتنقا المسيحيّة، أو ذاهبا إلى الإلحاد مباشرة، تعبا من التّطرّف، والتّديّن الّذي أصبح وسيلة لتدمير الآخر، وليس للتّقرّب إلى الله».[18]

هذه الممارسات الدّنيئة أدخلت البطلة في متاهة تساؤلات عديدة منها: «لماذا قتلت عائلتي باسم ذلك الدّين الّذي يسمّى «الإسلام»؟». وتدرك تماما أنّ الله يرفض قتل إنسان أخاه لأجله، بل ويعاقب القاتل على جريمته، فتقول: «لكنّني لا أفهم كيف يقتل شخص أخاه من أجل الله؟ هل

لم تشارك في صنعها. انظر: قطب، 2000، ص 100.

16. الفاروق، 2010، ص 65.

17. الفاروق، 2010، ص 72 – 74.

18. الفاروق، 2010، ص 35.

لحماية الله من شرّ المقتول؟ أم لحماية المقتول من عقاب الله؟ هراء!».[19] نتيجة لما تشــاهد من ممارســات الإنســان ضدّ أخيه، واعتدائه على حرّيّته وحياته باســم الدّين، تعقد البطلة مقارنة بين نظرة كلّ من الإنسان الشّرقيّ والغربيّ إلى الله، فتقول: «في مدن أخرى نحبّ الله ونستمتع بطبيعته، ونعشــق كونه، وفي مدن الشّرق هذه، نخاف مــن الله، ونرتعب منه، فنتصرّف وكأنّنا لصوص نسرق متع الحياة متى سنحت لنا الفرصة، ونبتلعها وكأنّنا نبتلع الممنوعات».[20] يحاول صديقها نوا إقناعها بمحاســن كثيرة في الشّرق، لكنّها ترى مشكلة الشّرق في تسلّط رجال الدّين المأجورين عليه، وهدفهم القضاء على محاســن الشّرق، تقول: «ولكنّها لا تعنيني ما دام الشّرق تحــت ســيطرة مجموعة من الأئمّة المشــبوهين، ومــا دام أغلب هؤلاء الأئمّة مســيّرين من طرف منظّمات إرهابيّة لتفتيت الشّرق من الدّاخل».[21]

إنّ تجربــة البطلة المرّة في الشّرق، جعلتها تثير ســؤالا هامّا حــول وجودها والهدف منه، تقول: «وهل أنا إنســان وجدت لحكمة إلهيّة أجهلها؟ أم أنّي نرد قُذف بي في متاهة، جزء منها يوصل للجنّة، وجزء منها يوصل للنّار؟».[22]

إنّ هذه الأحداث الّتي عاشتها البطلة أو سمعت عنها من الضّحايا مباشرة، تؤكّد أنّ الله لا يرضى عنها، ولا صلة لها بالدّين، إنّما هي نتاج ســلوك ذوي النّفوس المريضة الّذين يســعون لتحقيق مآربهم تحت ستار الدّين، ولا بدّ لكلّ إنسان أن يتّخذ الحيطة والحذر حتىّ لا يقع في شركهم.

3. 1. العلاقات الطّائفيّة

تولي الكاتبة عناية بارزة لرصد العلاقات الطّائفيّة، فتشير في تضاعيف الرّواية إلى ظاهرة زواج المتعة لدى المســلمين الشّــيعة، وهي ظاهرة يرفضها المسلم السّــنيّ، بل يرمي بها أخاه السّنيّ، إذا أراد النّيل منه أو توبيخه، مثلما يفهم من تقريع سلوى لزوجها وهب، نتيجة شغفه الشّديد بالنّساء وملاحقته لهنّ، وذلك في قولها: «روح تشيّع وتزوّج متعة أشرفلك».[23] لا يتقبّل الشّرقيّ المعتقــدات الغريبــة عنه، ولا يحترمها لأنّها لا تنســجم مــع معتقداته الدّينيّــة، فالعمّة العجوز روزين تتشــاجر مع خادمتها الآســيويّة ريكا، لأنّها تعبد بوذا، وحــين يكسر تمثاله تثور ريكا، وتتّهم العجوز بكسره، وتحزن جدّا، فتحاول أوليفيا إقناع العمّة روزين بضرورة اســترضائها، فتجيــب قائلــة: «عمرها ما ترضى، أنــا فهّمتها من أوّل يوم، هون في الله والمســيح»، لكن عندما

19. الفاروق، 2010، ص 62، 95.
20. الفاروق، 2010، ص 47.
21. الفاروق، 2010، ص 48.
22. الفاروق، 2010، ص 48.
23. الفاروق، 2010، ص 16.

تعلم العمّة أنّ مارغريت متزوّجة من أياد المسلم، تظهر تقبّلها للأمر، فتقول: «شو عليه، كلنا أولاد الله». أمّا شهد، زوجة الحاج عبد الله، فتعتقد أنّ الجنّة أعدّت للمسلمين فقط، وكلّ من ليس بمسلم مصيره النّار.[24]

تفاجأ مارغريت بهذه النّزعات الطّائفيّة الّتي لم تعهد مثلها في نيويورك، وتزعجها الصّراعات الطّائفيّة المتفشّية في المجتمع، وترى أنّ الأخلاق لا علاقة لها بدين أو جنس، أو ثقافة، تقول: «أمّا بعد أن عشت في بيروت، فقد أصبحت أرى فضاءات الأديان والتيّارات السّياسيّة تتصارع إمّا صمتا وإمّا علنا. كنت أشرح لأوليفيا، أنّ الأخلاق لا علاقة لها لا بدين، ولا بجنس، ولا بشهادات جامعيّة!». لكنّ شعيا، أخا أوليفيا، فإنّه يعتقد بديمومة الطّائفيّة في لبنان، وعلى كلّ إنسان أن ينتمي لطائفة ما؛ ليؤمّن حمايته من بطش الآخرين، تقول مارغريت: «تستوعب أوليفيا ما أقول، وتتّفق معي، لكنّ أخاها شعيا، ينسف فكرتي من قاعدتها، مدّعيا أنّ هذا البلد سيظلّ بلد طوائف، والفرد الّذي لا ينتمي إلى طائفة يكون عاريا وأعزل». تختلف نظرة أوليفيا عن نظرة أخيها شعيا، فهي تكره الحرب، وتعتبر الدّين وسيلة لردع الشّرّ في الإنسان، ومحاربة الشّيطان لا الإنسان، تؤمن بالتّعايش بين الطّوائف، وترى أنّ لبنان قد يكون بخير لو أنّ نظامه علمانيّ».[25]

تزداد النّزعة الطّائفيّة في الرّواية شراسة، والبطلة تصف ما رأى صديقها الصّحفي نوا في كوسوفو، تقول: «كان يصف المجازر الّتي يقوم بها الصّرب ضدّ المسلمين وعيناه تائهتان في الخواء. صور كوسوفو لاحقته إلى البيت. كان قد عثر على طفلة مسلمة مختبئة وسط الدّمار، وهو لا يذكر في تلك اللّحظة كيف طوّقه مسلّحون استحلّوا أن يعبثوا معه بطريقتهم، أخذوا الطّفلة منه، وراحوا يبرحونه ضربا، ثمّ مدّ أحدهم يده إلى عنقه واقتطع الصّليب الذّهبيّ الّذي يعلّقه، ثمّ بصق عليه قائلا: أنت لا تستحقّ أن تكون مسيحيّا، أتدافع عن قذارة مسلمة مثل هذه؟ كان غاضبا من نفسه، ومن الكون كلّه، لأنّه لم يستطع أن يخلّصها من أيديهم، صوّب أحدهم مسدّسه إلى رأسها الصّغير، وأطلق النّار عليه».[26]

ترصد مارغريت، من خلال معايشتها لأهل الضّيعة في لبنان، ظواهر سلبيّة أخرى هناك، فالنّاس يعيشون في فراغ دائم، لا يشغلهم في الحياة سوى الملبس والمأكل والمشرب، ممّا جعل الملل يغزو حياتها، تقول: «كان الملل قد أعياني وأنا أقضي أغلب وقتي في البيت، أو مع نساء العائلة، والاستماع إلى الأسطوانة نفسها من تلك الأحاديث الّتي لا تتغيّر حول الملبس والمأكل

24. الفاروق، 2010، ص 22، 23، 35.

25. الفاروق، 2010، ص 24، 25.

26. الفاروق، 2010، ص 50.

والمشرب، وكأنّها الثّالوث المحوريّ للحياة».[27] كان لهذه الحياة الّتي سيطر عليها الملل، أثر بارز في قرار انفصالها عن زوجها أياد، إضافة إلى أنّه أهملها وانصرف يقضي جلّ وقته مع أصدقائه، دون أن تتمكّـن من تغيير نمـط حياته، وفي ذلك تقول: «لم أكن على اسـتعداد لإهدار مزيد من الوقت والتّفكير والتّدبير معه. [...] ولم يكن بمقدوري إصلاحه، كان دوما كذلك، ولكنّه ارتدى أثوابـا أخرى تناسـبت مع وضع خـاصّ حين كان في أميركا، وحين عـاد إلى موطنه رمى كلّ ما كان يغطّيه ويزيّنه».[28] ومن الآفات الاجتماعيّة الأخرى الّتي ترصدها الكاتبة ظاهرة الإشـاعات المتفشّـية بين أبنـاء المجتمع بصورة كبيرة، ولعلّ أبرز أسـباب هذه الظّاهـرة الّتي غدت وقودا للحياة، هو الفراغ المسـيطر على حياة الإنسـان هناك، وقد وقفت مارغريت على هذه الآفة بعدما عـادت مع زوجها أيـاد إلى لبنان، إذ قيل عنها: إنّها عادت لتقـوم بإجراءات حصر إرث والدها، وبيعـه، ومن ثمّ سـتعود إلى أمـيركا. وهناك من قال: إنهـا تزوّجت لبنانيّا، وسـوف تعمّر بيتا، وتعيش فيه، أمّا حياتهم الاجتماعيّة، فتقتصر على التّهاني والتّعازي وزيارة المريض، وهي أمور تعطي الحياة طعما خاصّا برأيها.[29]

4. 1. السّياسة

تناقش الكاتبة بعض القضايا السّياسـيّة على الصّعيدين العربـيّ والعالميّ، لتؤكّد انخراطها في قضايا شـعبها وأمّتها والعالم بأسره، ولتفنّد من ناحية أخرى، بعض آراء النقّاد في أدب المرأة العربيّة الّذين يعتقدون أنّ «عدم التّشـابك بالدّرجـة الكافية مع القضايا الوطنيّة والاجتماعيّة، أفقر مضامين القصّة النّسـائيّة بشـكل عـامّ وضيّق من أفقها ومداهـا. وحين تنطق القصص النّسـائيّة بمثل هذه المضامين، يجـيء النّطق صراخا من الحلق مفرغا مـن تجربة المعاناة».[30] ويرى فريق آخر من النّقّاد أنّ المرأة العربيّة «اخترقت في إبداعها الأدبيّ كلّ المفاهيم الاجتماعيّة السّـائدة لتنفذ إلى جوهر الحياة العربيّة وتكشف بجرأة ومسؤوليّة عن مصدر العلل السّياسيّة والاجتماعيّة».[31]

توجّـه الرّاوية نقدا لاذعا للـدّول العربيّة برمّتهـا نتيجة نظرتها الانهزاميّـة لإسرائيل، فتقول: «إسرائيل هي (البعبع) الّذي يخيف العرب جميعهم من الخليج إلى المحيط، وبالنّسبة لي لم تكن أكثر من الإبرة الّتي يخاف منها الأطفال». تنبري بعد ذلك نحو الأحزاب الفلسطينيّة، فتخصّهم

27. الفاروق، 2010، ص 20.
28. الفاروق، 2010، ص 32.
29. الفاروق، 2010، ص 22، 23.
30. فرّاج، 1980، ص 24.
31. شعبان، 1993، ص 231.

ببعض هذا النّقد بسبب الخلافات الدّائمة في صفوفهم، ممّا يحول دون تحقيق هدفهم، فتقول: «فالأنظمة العربيّة تصبّ ملايين الدّولارات للأحزاب الفلسطينيّة المتقاتلة فيما بينها، والّتي لم تتّفق يوما على مواجهة إسرائيل بشكل منظّم».[32]

يثير غضب الرّاوية موقف الإنسان العربيّ من أميركا، بحكم التّربية الّتي نشأت عليها، إذ ينسبون كلّ ما يواجههم من متاعب ومشاكل الحياة لأميركا، وفي ذلك تقول الرّاوية: «كنت أرى كيف يخطئ الجميع في حقّ بيروت ويقال: هيك بدّا أميركا»، ثمّ تبيّن أثر ذلك الموقف عليهم، فقد قاطع أهل بيروت العرب المنتوجات الأميركيّة، وحتىّ رايتشل الأميركيّة المتزوّجة من رجل عربيّ، صديق أياد، كانت تنشط لمحاربة المحالّ التّجاريّة الّتي تبيع بضاعة أميركيّة، لأنّ ريعها يعود لإسرائيل.[33] هذا الموقف العربيّ من أميركا لاحق مارغريت مدّة حياتها في بيروت، ولم تسلم حتىّ من زوجها أياد، فهي لم تعد بالنّسبة له مارغريت، بل أصبحت أنتم الأميركان. تدرك مارغريت خلفيّة هذا السّخط العربيّ على أميركا، فتقول: «فبشكل ما كان واقع السّياسة الأميركيّة في الشّرق الأوسط وتجاه العرب هو الّذي يجعل الجميع يتحدّث عن أميركا بذلك السّخط، وكنت أفرّق في سياقات الحديث بين أن يوجّه لي الكلام كأميركيّة، وبين أن يوجّه لي كلبنانيّة تأمركت نتيجة السّياسة الخاطئة في بلدها. كنت أفهم كلّ ذلك، ولكن مع هذا أصبحت الكلمة تزعجني».[34] وبذلك تظهر الرّاوية موضوعيّة، إذ تعترف صراحة بسلبيّة الموقف الأميركيّ تجاه العرب.

يلتقي القارئ بموضوعيّة السّرد منذ استهلال الرّواية، إذ تدين الرّاوية السّياسة الأميركيّة المسيطرة على العالم، وجلّ هدفها هو استغلال الآخرين، دون أن تبالي بمصيرهم، وذلك في قول مارغريت: «كلّ ربّ من هؤلاء الأرباب يرمي مقاتليه في حلبة الموت، ويتابع. القتال حتىّ الموت من أجل الإمتاع! هذا هو العالم الّذي جئت منه. عالم الأرباب الّذين يسيطرون على العالم، ويحرّكون البشر مثل عرائس الكراكوز».[35] تتضح أبعاد السّياسة الأميركيّة السّاعية إلى الهيمنة على شعوب العالم وسلب خيراتها مع نهاية الرّواية، حينما تدخل مارغريت منطقة «حقل البذور الذّكيّة»، وتلتقي البروفيسور شنيدر، الشّخص المسؤول عن تنفيذ المشروع الأميركيّ الرّامي إلى سرقة الأدمغة العربيّة بطرق اختلاسيّة، إذ تؤخذ حيوانات منويّة من علماء عراقيّين، لتزرع في أرحام نساء غربيّات يحلمن بالأمومة بعد عجزهنّ عن تحقيق ذلك من خلال الزّواج. أمّا حجّة أميركا في تبرير هذا السّلوك فهو أنّ الأنظمة العربيّة تقتل عقول علمائها، ويرفض هؤلاء العلماء ما

32. الفاروق، 2010، ص 34.
33. الفاروق، 2010، ص 33.
34. الفاروق، 2010، ص 29.
35. الفاروق، 2010، ص 10.

تتيحه لهم أميركا من ظروف الحياة الرّغيدة، مقابل دعمهم المشروع الأميركيّ، وعليه فلا يبقى أمام أميركا من خيار سوى سرقة تلك العقول لتهب الحياة للعالم، وهذا ما صرّح به شنيدر للبطلة في قوله: «نحن سنعطي الحياة لهذا العالم الّذي يتعاون الجميع على قتله، نأخذ حيواناته المنويّة، ونزرعها في أرحام نساء يقدّرن هذه الأدمغة، ونمنحهنّ حياة هادئة عندنا، نحقّق لهنّ حلمين متلازمين، حلم الأمومة المتفرّدة، بحكم أنّهنّ سيلدن أطفالا فائقي الذّكاء، وحلم الرّعاية الدّائمة والحياة الرّغيدة الّتي لن يجدنها بالرّكض خلف رجال لا يعرفون قيمة الحياة القصيرة الّتي ننعم بها».[36]

تخضع مارغريت، كغيرها من النّساء الأجنبيّات لعمليّة زرع حيوانات منويّة في رحمها، لكنّها تصدم بيقظة الإنسان العربيّ للنّوايا الأميركيّة، مع اعتراف المحقّق محمّد بالحقيقة الّتي غابت عنها وعن أسيادها، إذ يقول: «كنّا نغيّر النّطاف، ونزرع حيوانات منويّة ضعيفة في أرحام النّساء الأجنبيّات».[37] وقد أشار الحاج عبد الله، إلى ذلك من قبل في قوله لمارغريت: «أنتم الأميركان تطبّقون خططكم على أراضي النّاس، متناسين تماما أنّ هؤلاء قد يفاجئونكم بخططهم الخاصّة الّتي لم تكن لديكم في الحسبان».[38]

تعترف مارغريت أمام المحقّق محمّد بحقيقة تجنيدها في «منظّمة النّسور السّوداء»، وأنّها أرسلت إلى منطقة الشّرق الأوسط تحت غطاء منظّمة نسائيّة تدعم مشاريع إنمائيّة، وكانت مهمّتها قمع بوادر أيّ نهضة في المنطقة، كما كانت عنصرا فعّالا في مشروع «حقل البذور الذّكيّة» الّذي نجح في بيروت، ثمّ انتقلت إلى بغداد لتبحث أسباب فشل المشروع هناك، وقد وظّفت كلا من نوا و ميتش لخدمتها دون معرفتهما أنّها الرئيسة المباشرة عنهما. أمّا أياد فقد زرعت نطافه في أرحام نساء كثيرات ذوات قدرات خاصّة، وله أكثر من عشرين ولدا سيكونون عقولا أميركيّة ذكيّة بلا جذور تعثّر مسيرتهم المرغوبة أو تربطهم ببلدهم الأصل، وقد تركته وأغلقت ملفّه عندما صار غير قادر على الإنتاج.[39]

يقف القارئ، بعد هذا الاعتراف، مشدوها لقدرة الكاتبة في بناء هذه الشّخصيّة الإشكاليّة، كما تقدّم، إضافة للأدوار الكثيرة المنوطة بها، فهي زوجة أميركيّة لإنسان عربيّ، تعود معه إلى بلاده بحجة العيش فيها، وهدفها تنفيذ المشروع الأميركيّ، ثمّ تتذرّع البطلة بأسباب كثيرة، لتتحرّر من ارتباطها بزوجها، ممّا يلمّح أنّ زواجها من أياد هو الخطوة الأولى في تحقيق هدفها. ثمّ تقوم بجولة أسفار عديدة في الشّرق الأوسط، لقمع بوادر النّهضة هناك، وحين يختفي صديقها

36. الفاروق، 2010، ص 94.
37. الفاروق، 2010، ص 117.
38. الفاروق، 2010، ص 91.
39. الفاروق، 2010، ص 116 – 117.

نوا، تسافر إلى العراق بحجّة البحث عنه، وهي لا تبغي سوى الاطمئنان على المشروع الأميركيّ في بغداد، وتصدم بوعي الإنسان العربيّ للمخطّطات الأميركيّة، وقدرته على صدّها وإفشالها، وكذلك قدرته على رصد كلّ تحرّكاتها ومعرفة كلّ تفاصيل تاريخها، وأهدافها. لكن يشعر القارئ أنّ نهاية الرّواية غير مقنعة، نتيجة التّحوّل العظيم الّذي طرأ على البطلة، إذ تتوقّف عن مواصلة مهامها الاستعماريّة، بعد أن تعرّفت إلى محمّد الّذي عشقته حتىّ النّخاع، وآثرت العيش كأيّ امرأة تبحث عن حبّ حقيقيّ يضمن لها السّعادة والمتعة، وفي ذلك تقول البطلة: «وكما الموتى الّذين تتسلّل أرواحهم إلى أجساد أخرى، تركت روحي القديمة هناك، تلهو بها منظّمة مشبوهة اسمها «النّسور السّوداء»، وزرعت روحا جديدة في جسدي ولدت بعد مخاض عسير من رحم الحبّ».[40] ورغم ذلك فإنّ الكاتبة تسعى إلى إقناع القارئ بتقبّل هذا التّحوّل من خلال تصريح البطلة بصفاتها المتذبذبة، وتحوّلها من النّقيض إلى النّقيض، إذ تقول: «أنا امرأة متقلّبة المزاج، متقلّبة الرّغبات، متقلّبة القلب أيضا! أحبّ وأكره. أتحمّس وأفتر. أحيانا أفكّر، وأحيانا أخرى لا أفكّر. وكثيرة هي الأشياء الّتي بدأتها ولم أنهها، لنقل إني مللت منها في منتصف الطّريق».[41] وفي هذا ما يمهّد لتقبّل تلك النّهاية الّتي تشعر بعدم القناعة.
إنّ هذه المضامين الّتي تطرحها الكاتبة في روايتها، تأتي لتؤكّد وعي الكاتبة العربيّة بقضايا مجتمعها، وانفتاحها على هموم أمّتها الاجتماعيّة، السّياسيّة، والثّقافيّة وغيرها، وهذا ما يشير إليه محمّد معتصم في قوله: «إنّ صوت المرأة الإبداعيّ لا يهمل القضايا الكبرى الّتي ترزح تحت وطأتها الأمّة العربيّة، سواء أكانت قضايا اجتماعيّة كوضعيّة المرأة في الحياة الاجتماعيّة، [...] أو كانت قضايا سياسيّة وحقوقيّة تطرح فيها المرأة قضيّتها الّتي ما تزال تعرف في جوانب منها بعض التّقصير».[42]

5. 1. الجنس

تبدي مارغريت إعجابا كبيرا بشخصيّة المحقّق محمّد، فتقول: «كان من أولئك الرّجال العرب النّاضحين بالفتنة، كأنّه اختير فقط لإغوائي».[43] وحين يقدّمها الدّكتور محمود، لتتعرّف إلى محمّد، تمدّ يدها لتصافحه، لكنّه يعتذر لها، فهو لا يصافح النّساء، عندها تشعر برغبة في التّقيّؤ، ثمّ تعمل على استفزازه وتقريعه للدّور الّذي يؤدّيه في عمله، وخيانته لوطنه، وتخاطبه قائلة: «لا تصافح النّساء، ولكنّك تعمل في مؤسّسة تهرّب نطاف أبناء بلدك في أرحام نساء

40. الفاروق، 2010، ص 119.
41. الفاروق، 2010، ص 83.
42. معتصم، 2004، ص 10.
43. الفاروق، 2010، ص 98.

أجنبيّـات إلى أمـيركا، تطعمهنّ وتهتمّ بهنّ، وتتقاضى مرتّبا عـلى عملك هذا وتظنّه مالا حلالا لا يحاسـبك عليه اللــه».[44] لا يحتمل محمّد بذاءة مارغريت، فيهوي على وجهها بصفعة تشـعرها بألم فظيع، ثمّ يردفها بثانية وثالثة، فتشـعر بالمتعة واللّذة حسـب تصريحها، ممّا يحملنا على الاعتقاد، أنّها امرأة مازوخيّة النّزعة، تسـتعذب الألم وتسـتمرئ العذاب، لقد اشتهته، واشتهت قسـوته وظلمـه ورائحته، وكانت تسـتفزه ليكون أكثر شراسـة، فهي امـرأة تمشي على دروب المشاعر اللا مفهومة، تريد ألما يوصل روحها إلى عبثيّة الموت.[45]

لا تعـترف مارغريت بحقيقتهـا، وتصرّ على أنّها جاءت إلى بغداد بحثا عـن صديقها نوا، لكنّها تفاجـأ بمعرفة محمّد كلّ تفاصيل حياتها ونشـاطها، وتزداد اسـتفزازا لـه، فتنعته بالحقارة، عندها يمسـكها من شعرها ويجرّها إلى طاولة، يلقيها عليها، فتزداد متعة، وهي تتنشّق رائحة العود المنبعثة منه، تقول: «كانت سـاقاه تلامسان سـاقيّ، ومؤخّرتي تستقرّ تماما على موضع عضـوه، ودفء جسـده يتسرّب إلى جسـدي، وهو يضغط عليّ، ويسـتمرّ في طيّ مرفقي وشـدّ شـعري. أنفاسه برائحة النّعناع.. وهو يلهث ويصرخ في أذني أن أجيب».[46] لا تخضع مارغريت لطلب محمّد، وتواصل مشاكسـته، تتيقّظ ذكورته محاولا مضاجعتها، فتتمنّع، لكنّه لا يتراجع ويتابـع محاولاتـه حتىّ يتمّ له الأمر، تقول البطلة: «وأنا ما عاد لي عقل يفكّر، أردت أن أكون له إلى الأبد، وحين سحب قضيبه منّي، توسّلته أن يبقى، رمى بي على الأرض وهوى عليّ من جديد. كانت عيناه حقولا خضراء لا نهاية لها، حقولا مضيئة تلهو النّسـمات بسنابلها. تغيّرت نظرته، احتويـت وجهه بكفّي وقبّلته! [...]، طوّقته بقدميّ وسـاقيّ، أردته أن يلجني من جديد، ولكنّه ظلّ يلامسـني ملامسـة، يشـعل مزيدا من الحرائق في مسـاحات اليباس الّتي أعياها القحط في داخلي، لاعبني حتىّ أعياني، وعاود إيلاجي حتى أرداني هالكة من اللّذة».[47]

بعد هذه الممارسـات الجنسـيّة المكثّفة في نهاية الرّواية، تقدّم البطلـة اعترافها بحقيقتها، لتهزّ القـارئ بهذه المفاجأة غير المتوقّعـة، وتبرّر تحوّلها عن مواصلة عملها عميلة لمنظّمة «النّسـور السّـوداء»، وانصرافها إلى حـبّ محمّد، رغم ما تتوقّعه من خطر على حياتها، حسـبما وضّحت لمحمّد في جلسة التّحقيق، إذ تقول: «أنا بين فكّي تمساح، قلت له، يجب أن تقتلوني، لأنّ المنظّمة

44. الفاروق، 2010، ص 101.
45. الفـاروق، 2010، ص 109؛ المازوخيّـة (*masochism*)، شـذوذ يرتبط فيه الإشـباع بالألم أو بـالإذلال الّذي يلحق الشّخص المصاب به، وقد وصفت المرأة الكاتبة في الغرب بهذه النّزعة كردّ فعل على مقاومتها النّظريّة الأدبيّة الذّكوريّة، بهدف الانتقاص من قيمة أدبها، انظر: سلدن، 1991، ص 230.
46. الفاروق، 2010، ص 109.
47. الفاروق، 2010، ص 112.

ستقتلني حتما».[48]
إنّ طرح موضوعة الجنس، وتفصيل ممارسات البطلة الجنسيّة، تظهر جرأة الفاروق خاصّة، والكاتبة العربيّة المعاصرة عامّة، على خرق المحظور، والعمل على تقويض الأعراف الأدبيّة والاجتماعيّة الّتي أرست قواعدهما المؤسّسة الذّكوريّة، وبذلك تسعى الكاتبة النّسويّة إلى تحقيق أمرين، فهي تؤكّد من ناحية أنّ الجنس رغبة بيولوجيّة يتمتّع بها الرّجال والنساء على حدّ سواء، لذا فمن حقّ النّساء الكتابة عن الجنس دون قيد مثلما فعل الرّجل منذ الأزل، وتظهر من ناحية أخرى أنّ كتابة المرأة عن تجارب ومغامرات جنسيّة لبطلاتها والجهر بها، لهو دليل قاطع على نزعة المرأة إلى تحدّي المحظورات الذّكوريّة، وبذلك يوظّف الجنس في الأدب النّسويّ كهدف وآليّة في نفس الوقت.[49]
تنحصر المشاهد الجنسيّة في أربعة مشاهد أطولها وأفحشها، المشهد الّذي يأتي في نهاية الرّواية، ويحتل ما يزيد عن سبع صفحات، تصف فيه البطلة شغفها الشّديد بمحمّد، لتبرّر، كما أسلفنا، توقّفها عن عملها، وانقطاع حياتها على علاقتها به، موظّفة ألفاظا جنسيّة صارخة، ذاكرة الأعضاء الجنسيّة بأسمائها الصّريحة دونما خوف أو وجل، ممّا يجعل الرّواية نصّا اختراقيا يقوّض كلّ الأعراف التّقليديّة، ويعكس جرأة الكاتبة العربيّة المعاصرة في طرح مثل هذه المضامين.[50]
لا يأتي الجنس في المشاهد الأخرى مقصودا لذاته، إنما يتّخذ آليّة لتحقيق هدف سرديّ معيّن. في سرد الرّاوية لممارستها الجنسيّة مع صديقها نوا الّذي التقته في ماليزيا، تؤكّد استحالة مواصلة حياتها مع زوجها أياد، وقد تفرّقت بينهما السّبل، لذا فهي لا تعتبر تلك الممارسة خيانة زوجيّة، لأنّها كانت قد قرّرت الانفصال عنه، وفي ذلك تقول: «كأيّة امرأة عربيّة أخفيت خيانتي له، لأنّها في الحقيقة لم تكن خيانة بهذا المعنى الضيّق، كانت تعني أنّ أياد انتهى بالنّسبة لي، ولم يكن بمقدوري إصلاحه».[51] أمّا علاقتها بشوقي، ابن صديق والدها المصريّ، فتسخّرها لترصد ظاهرة الشّذوذ الجنسيّ لدى الذّكور (اللّواط)، وفي سرد حادثة اغتصاب شمائل، أخت

48. الفاروق، 2010، ص 115.
49. Taha, 2006, pp. 60 – 61.
50. تنتشر ظاهرة الألفاظ الجنسيّة مع ذكر الأعضاء الجنسيّة بأسمائها الصّريحة في أعمال نسويّة عربيّة كثيرة، كرواية **برهان العسل** للكاتبة السّوريّة سلوى النّعيمي، وفيها تحتجّ الرّاوية على استخدام الفعل «نام» في وصف ممارسة جنسيّة لامرأة تدعى الألفيّة، وتقول إنّ الفعل الصّحيح هو «وطئ»، وتشير إلى أنّ الجاحظ حثّ على استخدام اللّفظ الصّحيح، فتقول نقلا عنه: «وإنما وضعت هذه الألفاظ ليستعملها أهل اللّغة ولو كان الرّأي ألاّ يلفظ بها، ما كان لأوّل كونها معنى، ولكان التّحريم والصّون للغة العرب أن ترفع هذه الأسماء والألفاظ منها»، انظر: النّعيمي، 2008، ص 117.
51. الفاروق، 2010، ص 32.

زوجها أياد، تسقط القناع الّذي حجب حقيقة الأستاذ الورع الّذي يستر جوهره الدّنيء بمظهره الدّينـيّ. هكـذا يأتي الحديث عن الجنس في هذه المشـاهد خاليا من أي إثارة جنسـيّة، يشـعر القارئ بحالة من الغثيان والميل إلى التّقيّؤ، اسـتنكارا لمثل هذه السّلوكيّات، لكن رغم ذلك تبقى الرّواية تنضح جنسا صارخا وصريحا، خاصّة في المشهد الجنسيّ الأخير من الرّواية.[52]

2. الجماليّات الأسلوبيّة في الرّواية

1. 2. فنّيّة الرّواية – نظرة عامّة

تتّخذ الكاتبة ظاهرة التّعدّديّة مبدأ ينسحب على كلّ مقوّمات الرّواية، سواء كانت هذه التّعدّدية في الموضوعات المطروحة، أو في المشاهد البانوراميّة المنتزعة من واقع الحياة، أو في مهمّة السّرد، أو مستويات اللّغة المختلفة، وبذلك تتشكّل شعريّة الرّواية اعتمادا على هذه التّعدّديّة.[53]

تعكـس الرّواية قدرة بالغة على خلق تناسـق تامّ تقريبا، بين الشّـكل والمضمـون، فهي تعالج موضوعات عديدة تنسـلها الكاتبة من واقع الحياة؛ لتصوّر في مشـاهد بانوراميّة مؤثّرة معاناة الإنســان الشّرقيّ والخوف السّاكن في أعماقه، نتيجة ممارسات رجال الدّين والسّياسة، ونتيجة ما تسـبّبه الحروبات المستعرة من اعتداء على حرّيّة الإنسان وحياته، ناهيك عمّا تتركه من دمار وأعمال سـلب ونهب واغتصاب ونحو ذلك.[54] تأتي تلك الصّور شـاملة مفصّلة مؤتلفة تارة مع غيرها مـن حيث المضمون، ومختلفة تارة أخرى بتأثير تقنيّتي الاسـترجاع والاسـتطراد اللّتين توظّفهما الكاتبة لاستحضار بعض أحداث الماضي، أو لتتوسّع في تأكيد مظاهر العنف والخوف في مجتمع الرّواية المرصود.

يتـمّ التقاط تلك الصّور من خلال تجوال الرّاويـة/ البطلة في عدّة فضاءات مكانيّة يؤلّف بينها الخـوف، الأمر الّذي جعل الكاتبـة تعتبرها أقاليم الخوف، وهي أقاليم تنتمي في معظمها للعالم الشّرقيّ، وتتوزّع على كلّ من بيروت، أفغانستان، دار فور (السّودان)، الباكستان، وبغداد، ممّا يظهـر القـدرة الفنّيّة للكاتبة في الـسّرد، ويشي ببراعتها على تخيّل وبنـاء رواية تترابط أحداثها

52. ترى الكاتبة الكويتيّة فوزيّة شويش السّالم أنّ «المرأة تكتب عن الجنس في محاولة منها للتّحرّر من ربقة خوفها الأبديّ منـه، الخوف الّذي يحاصرها ويطاردها منذ فجر طفولتها، ويحـاصر حياتها بكلّ القوانين الّتي تربط حرّيتها بحبال تقيّدهـا تحت مسـمّيات عديـدة. لذا تأتي الكتابة لتكون عنوانـا للتّحرّر من هذا الخوف، والعبـور إلى الحرّيّة بمعناها الواسع والمطلق»، انظر: السّالم، 2011.

53. يقصـد بمصطلح الشّـعريّة، كلّ المقوّمـات المضمونيّة والفنيّة الّتـي ينبني عليها أيّ عمل أدبيّ، وقـد ارتبط المصطلح بأرسـطو وكتابه فنّ الشعر، ودارت حوله نقاشات عديدة بين الباحثين، تفاصيل وافية عن المصطلح، انظر: صفّوري، 2011، ص 127 – 132.

54. يبدو أنّ هناك علاقة وطيدة بين الحرب والجنس، فالرّجل يستخدم عضوه الذّكريّ بنفس الطّريقة الّتي يستخدم فيها السّلاح العسكريّ: ليُخضع، ليسيطر، ويمتلك. تفاصيل أوفى انظر: Accad, 1990, pp. 31 – 32.

أحيانــا، وتتنافــر أحيانا أخرى، مــن حيث المضامين والآليّــات الموظّفة فيهــا، فتعمل بذلك على تعقيدهــا، وتدعــو القارئ لأن يكــون دائم اليقظة، حــاضر البصيرة؛ ليتمكّن مــن لملمة خيوط حبكتها، وسبر أغوارها.

لعلّ أبرز تعقيد يحسّــه القارئ مرتبط بشــخصيّة البطلة، فهي شــخصيّة متعدّدة الانتماءات، تنحدر من أصل فلسطينيّ، تنتمي بالتّبني لعائلة مسيحيّة لبنانيّة، تحمل اسم مارغريت، نشأت وترعرعــت في أميركا، عملــت صحافيّة في جريدة هناك، تزوّجت زواجا مدنيّا من شــابّ مســلم لبنانيّ الأصل، قضى في أميركا نحو سبعة عشر عاما، ثمّ عاد برفقتها إلى وطنه. في هذا المقام يعنّ أمامنا سؤال كبير، وهو: لماذا جعلت الكاتبة بطلتها رهينة كلّ هذه الانتماءات؟ هل كانت تقصد من توظيف هذه التّعدّديّة تجريد البطلة من انتماء واحد ووحيد، ليأتي السّرد موضوعيّا صادقا خاليــا مــن مظاهر التّعاطف مع أيّ طــرف كان؟ أم أنّها أرادت لبطلتهــا أن تكون ذات تجربة شــاملة تؤهّلها لسرد أحداث الرّواية المنتزعة من أقاليم مختلفة عديدة؟ أم لتحرّرها من كلّ هذه الانتماءات، داعية القارئ إلى تذويت تلك النّظرة الإنســانيّة التي تميّزت بها البطلة بعيدا عن أيّ نزعة عرقيّة أو دينيّة أو طائفيّة؟ أم أنّ لها هدفا آخر غاب عنّا؟!

إنّ الجهد المبذول في بناء شخصيّة البطلة، يشير إلى قدرة الكاتبة الفنّيّة، ويبيّن من ناحية أخرى، أهميّة الشّخصيّة ودورها في الفنّ السّرديّ بصورة عامّة، والسّرد النِّسويّ العربيّ الحديث بصورة خاصّة، فــ«الشّــخصيّة هي الــشّيء الّذي تتميّز به الأعمال السّرديّة عــن أجناس الأدب الأخرى. وهي الّتي تنجز الحدث، وهي الّتي تنهض بدور تدريم الصّراع أو تنشــيطه من خلال ســلوكها وأهوائهــا وعواطفهــا، وهي الّتي تعمر المكان، وهي الّتي تمــلأ الوجود صياحا وضجيجا، وهي الّتــي تتفاعــل مع الزّمن فتمنحه معنى جديدا، وهي الّتي تتكيّــف مع التّعامل مع هذا الزّمن في أهمّ أطرافه الثّلاثة: الماضي، الحاضر، والمســتقبل».[55] وقد سعى السّرد النِّسويّ العربيّ الحديث إلى إنتاج شــخصيّات نســائيّة بصورة مكثّفة، وجعلها في مركز النّصّ الأدبيّ، لتصبح المرأة هي المبدعــة، الرّاويــة، والبطلة الفاعلة، تطبيقا للفكر الأيديولوجيّ الّذي تؤمن به الكاتبة النِّســويّة، بأنّها أضحت في مركز الكون.[56]

2. 2. لغة الرّواية

تضمّن الرّواية مســتويات عديــدة للّغة يحدّد نوعها، في اعتقادنــا، الموضوع المطروح في السّرد. تغلــب اللّغــة المعياريّة التّقريريّة على لغة الرّواية، نتيجة الــسّرد المكثّف لكثير من الأحداث الّتي

55. مرتاض، 1998، ص 103 – 104.

56. صفّوري، 2011، ص 333.

تنتزعهـا الكاتبة من واقــع الحياة، ومن نماذج هذه اللّغة، وصف وصــول البطلة إلى بيروت، إذ تقول: «وصلت بيروت قبل نوا بيومين. اســتأجرت شقة مفروشــة في شارع المقدسيّ، وانتظرته لكنّــي لم أهــدأ، أردت أن أعرف المتغيّرات! كما اللّبنانيّون الّذيــن يأتون من المهجر، قمت بدورة على من أعتبرهم أصدقاء أو أهلا».[57] وفي حالات كثيرة تثير الكاتبة دهشــة القارئ وهي توظّف لغة محكيّة بلهجة لبنانيّة صرفة، خاصّة وهي تنقل بدقة كلام إحدى الشّخصيّات كقول والدها: «ليــش ما شــحّل عبّود الزّيتونات بعــد».[58] أو في الحوارات الّتي تعقدها بين الشّــخصيّات، كردّ العمّة العجوز روزين، حينما تسألها أوليفيا عن الخادمة ريكا، فتقول: «زعلت مني السّت لأنّي بالغلــط وقّعــت تمثال بوذا تبعها، هــا يّاها صار لها يومين حردانة لأنّــي كسرتلها ربّها مثل ما بتقول».[59]

ترتقي الكاتبة بلغتها إلى مســتوى اللّغة الشّــعريّة الرّومانسيّة، وهي تصوّر مشهدا عاطفيّا، أو تكشــف خلجات نفس البطلة الحالمة بلقاء حبيبها، بعد فراقها له وانتظارها في بيروت، فتقول: «أنظــر إليــه في العتمة ولا أصــدّق، تراني أحلم أم أنّــي فقدت عقلي، أرى صــدره يعلو ويهبط وأصابعه تقترب تزحف على شعري القصير فيتحوّل إلى جدائل، يمرّر يده الّتي تنبض حبّا على رأسي، فتتساقط أوراق الحزن الثّقيل أكواما على المخدّة، قبل أن ترفعها فراشات مضيئة وترمي بها في البحر».[60]

وحين تخوض البطلة غمار تجربة جنسيّة تأتي اللّغة مشبعة بألفاظ جنسيّة منسوجة من ثنايا الجسد، ومشحونة بكثير من الرّومانسيّة، كقول البطلة بعد تقبيلها لمحمّد: «أكانت تلك قبلة؟ من كان يعلم ما كانت تلك؟ شفاه رجل أم سحر ساحر؟ وذاك الرّضاب الشّهيّ، ينفجر كنبع جبليّ نقيّ في فمي، وشعيرات شنباته ولحيته تسيّج محيط شفاهي وكأنّها سياج لحدائق النّعناع الّتي تســكن أنفاســه».[61] لا تتورّع الكاتبة من استخدام ألفاظ جنسيّة صارخة، كذكر بعض الأفعال الجنســيّة، أو تســمية كلّ عضو باسمه، كما ســبق وأشرنا إلى ذلك، الأمر الّذي يؤكّد نزعة السّرد النِّســويّ إلى مقاومة وتقويض الأعراف الأدبيّة الذّكوريّة، وخــرق المحظورات الاجتماعيّة، ومن

57. الفاروق، 2010، ص 39.

58. الفاروق، 2010، ص 12؛ تصّرح فضيلة الفاروق أنّها عاشت مدّة خمسة عشر عاما في بيروت، ثمّ تركتها لأنّها وجدتها مدينة تبيع الأوهام، ممّا يوضّح قدرتها في إجادة اللّهجة اللّبنانيّة، انظر: حسن، 2011.

59. الفاروق، 2010، ص 21.

60. الفاروق، 2010، ص 119.

61. الفاروق، 2010، ص 113؛ تشــير هيلين سيكســو "*Helene Cixous*"، إلى ارتباط اللّغة الجنسيّة بالجسد، فتقول: «بواســطة كتابة المرأة ذاتها في الخطاب النِّســويّ، ستعود المرأة إلى الجسد، وستصبح اللّغة شديدة الارتباط بالجنس». انظر:

Belsey, 1989, p. 14.

ذلك قول البطلة في أحد المشاهد الجنسيّة: «كان جسدي كلّه ملكا له، وذكورته تقصف في أنفاق فرجي، وتدمّر الأسوار الّتي لم يعرف أن يقتحمها غيره. يذهب ويجيء، فترتطم بيضتاه بما حول أسواري فأهوي رغبة به».[62] تعلن الكاتبة عن اتّجاه روايتها الاختراقيّة، وعن رغبتها في امتلاك الكون، منذ استهلالها، فتوظّف لغة جنسيّة في شرح علاقة البطلة بالشّرق، وكأنّها تسرد علاقة عاطفيّة وجنسيّة مع رجل ما، وفي ذلك تقول البطلة: «لا أحد يعرف الشّرق كما أعرفه أنا. ارتويت بمائه، وهوائه، وترابه، تذوّقته، تناولته، حلوه ومرّه. تنفّسته، واستنشقت رائحته حتّى ما عدت أرغب في رائحة تملأ رئتيّ غير رائحته. عانقته، طوّقته، أخذته بين يديّ، وملأت أحضاني به، ومارست معه كلّ أنواع العنف والعشق. مارست معه الحبّ الّذي يبلغ أقاصي اللّذة، عرفت الذّروة معه، عرفت نهم التّزاوج معه، وخبرت كلّ ما كنت أجهله في الحياة معه. كنت الأنثى الّتي نزلت من الجنّة إلى الأرض. أكلت الثّمار المحرّمة، رغبة في امتلاك الكون في جنّتي تلك، أكلتها وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشّرق».[63]

3. 2. آليّات السّرد

تنسحب ظاهرة التّعدّدية في الرّواية على مهمّة السّرد أيضا، إذ تقوم البطلة بسرد معظم أحداث الرّواية المرتبطة بنشاطها، تنقلها، وتجاربها المختلفة بالضّمير الأنثويّ الأوّل (المتكلّم)، يساندها أحيانا في هذه المهمّة بعض الشّخصيّات، مثل شمائل، نوا، شهد، أوليفيا، وغيرهم، لكن تبقى البطلة هي المهيمنة على كلّ عمليّة السّرد، سواء في سردها تجاربها الخاصّة، أو كونها مشرفة على سرد تجارب الآخرين، لتظهر بدور المرويّ عنه، أو المرويّ له.

إنّ اعتماد السّارد الأنثويّ في الرّواية يأتي ليعزّز مكانة المرأة في عالم النّص، إذ تصبح المرأة هي الكاتبة، والرّاوية، والشّخصيّة المركزيّة الفاعلة والمسيطرة على سير الأحداث، وهي ميزة بارزة للسّرد النّسويّ العربيّ الحديث، الأمر الّذي يؤكّد رأي بعض النّقّاد، في تحوّل النّظرة إلى أدب المرأة، إذ اعتبرت كتابة المرأة عن ذاتها أحد العناصر الضّعيفة في إبداعها، أمّا اليوم، وحسب المفاهيم النّسائيّة، فإنّ تمثيل المنزليّ قد يكون فعلا سياسيّا في ذاته، وذلك في سبيل تغيير الحالة المفروضة على النّساء.[64]

تتّكئ الكاتبة في سرد الأحداث على تقنيّتي الاسترجاع والاستطراد كما تقدّم، وتسعى في كثير من الحالات إلى تطعيم السّرد ببعض المقاطع الحواريّة، لتصوّر من ناحية الواقع الحياتيّ الّذي

62. الفاروق، 2010، ص 111.
63. الفاروق، 2010، ص 9.
64. Al-Hassan Golley, 2003, p. xii.

تعيشه الشّخصيّات، وتخفّف من رتابة السّرد، فتبعد الملل عن نفس القارئ، من ناحية أخرى. تستخدم الكاتبة تقنيّة الاسترجاع في مواضع عديدة من الرّواية، وتسعى بذلك إلى تزويد القارئ بمعلومات عن ماضي الشّـخصيّة، من شأنها أن تضيء بعض عتمات الرّواية، وتخفّف كذلك من رتابة السّرد، كاسترجاع تاريخ عائلة البطلة في لبنان، وفيه تقول: «حتّى حين بحثت عن جذور أبي في قريته الجبليّة المسيحيّة، لم أجد ما توقّعته، فبيت جدّي قصفته مدافع لبنانيّة أيّام الحرب وظـلّ طللا شـاهدا على الحـرب، أمّا أبناء عمومتي فقـد جرّتهم الغربة إلى حيـث الأمان ولقمة العيش، بعضهم يعيش في لندن، وبعضهم في كندا، وبعضهم في باريس، ولم أحظ من بين عائلته الكبيرة سوى بابنة عمّ له، اسمها روزين أعيتها الشّيخوخة، ومرض الباركنسون».[65]

في مواضـع أخرى مـن الرّواية تلجأ الكاتبة إلى توظيف تقنيّة الاسـتطراد، مما يدعو القارئ إلى اليقظة لكشـف العلاقة بين الأحداث، وليتمكّن من لملمة خيوط الحبكة حتّى لا تغيب عنه. ففي أحد مشاهد الرّواية نسمع البطلة تتغزّل مفتونة بجمال صديقها نوا، تذكّرها ملامحه الأفريقيّة بشـوقي، الشّابّ المصريّ، ابن صديق والدها الّذي أعجبت به، ورغبت في التّواصل الجنسيّ معه، فتخرج من متعة غزلها بصديقها نوا، لتصف محاولاتها في إشـباع رغبتها الجنسيّة مع شوقي، لكنّهـا لا تحصد إلا الخيبة، لأنّه لوطيّ، لا تهمّه أجسـاد النّسـاء، وفي ذلك تقول البطلة: «جلس بقربي وراح يمرّر يده على جسـدي، يتحسّـس نهدي وبطني وفخذي بيد باردة لا مشاعر فيها، ولا حرارة، بعينين حياديّتين فارغتين تماما من الشّهوة، وكنت أسأله محاولة تهييجه: (ألا تريد أن تضاجعني؟)، فهزّ رأسـه أن لا، ثمّ ابتسـم وقال: (أنا لوطيّ يا مارغريت، أجسـاد النّساء لا تعني لي شيئا)!».[66]

مـن الآليّات البـارزة الأخرى الموظّفـة في الرّواية، ظاهـرة توثيق الأحداث تاريخيّـا وفق اليوم، الشّـهر، والسّنة، وبذلك تتحوّل الرّواية إلى وثيقة تاريخيّة تحفظ بعض أحداث الشّرق المصوّرة في الرّوايـة من ناحية، وتوهم من ناحية أخرى بواقعيّة الأحداث المتخيّلة، كتاريخ وصول البطلة إلى بيروت في خريف 1993، أو انفجار شرم الشّـيخ الّذي ذهبـت عائلتها ضحيّة له قبل الثّاني عـشر من تموز/ يوليو عام 2006، مغادرتها بيروت وانفصالها عن زوجها أياد في خريف عام 1995، سـقوط بغداد عام 2004، بغداد في صبيحة ربيعيّة من عام 2006 مدينة تعيش بدون شمس، لقد سبقت العالم إلى عصر الظّلام، عودة البطلة إلى بيروت عبر ميناء جبيل ليلة الثّلاثين من آب/ أغسطس، عام 2006، إعلان خبر مقتل النّاشطة الأميركيّة في حقوق الإنسان، مارغريت

65. الفـاروق، **أقاليـم الخـوف**، 20؛ يرى إبراهيم طه أنّ الاسـترجاع يتيح للقارئ أن يتفاعل مع النّـصّ، ويدخله في لعبة تخمينات هي بمثابة استباق للإجابات النّصيّة الصّريحة، انظر: طه، 1993، ص 104.

66. الفاروق، 2010، ص 43.

نــصر، في أحد فنادق بغداد، كما ســمعته البطلــة آخر يوم من آب/ أغســطس، بعد عودتها إلى بــيروت بيوم واحد. وبذلك يتحــدّد زمن الأحداث الّتي تمتدّ فترة ثلاثة عشر عاما، أيّ من خريف عام 1993 وحتّى نهاية شهر آب من عام 2006.[67]

وتبقى إشارة لا بدّ لنا من ذكرها وهي وقوع الكاتبة في بعض الأخطاء النّحويّة، خاصّة في كتابة العدد كقول البطلة، وهي تحدّد مدّة مكوث زوجها أياد في نيويورك: «بعد أن قضى ســبعة عشر سنة في نيويورك»، والأوْلى أن تقول: «سبع عشرة سنة»، أو قولها: «ثلاث رجال منهم متأنّقون»، والصّحيح: «ثلاثة رجال»، وكذلك قول البطلة في حبيبها محمّد: «فإنّ روحه كانت بقربي، عيناه كانتــا أيضا، حقول لا متناهية مــن القمح»، والصّحيح أن تقول: «عينــاه كانتا أيضا، حقولا لا متناهية».[68] ويبدو أنّ هذه الأخطاء قد وقعت ســهوا، نتيجة السّرعة أو عدم الانتباه، وقد تكون مقصودة لذاتها، لتشكّل ملمحا بارزا من ملامح السّرد النِّسويّ العربيّ الّذي يسعى إلى مقاومة الأعــراف الأدبيّــة، والخروج عن قواعد النّحــو العربيّ ، وهي ظاهرة منتــشرة بصورة كبيرة في أعمال كاتبات كثيرات.[69]

3. الإجمال

تعتــبر رواية أقاليم الخوف رواية اختراقيّة؛ لما فيها من خروج على الأعراف الاجتماعيّة والأدبيّة، في المســتويين الثّيماتيّ والأســلوبيّ، الأمر الّذي يســم الفــاروق بجرأة بالغــة في طرح مضامين محظورة: الدّين، السّياســة، والجنس؛ لتصوّر من خلالها الفساد المنتشر في العالم الشّرقيّ، هذا العالــم الّــذي يدّعي التّحلّي بالأخلاق والقيم في مجالات الحياة المختلفة، فتأتي الفاروق لتســقط عنه كلّ الأقنعة الّتي يســتتر وراءها، وتظهره على حقيقته، من خلال كشــف جميع الممارســات البذيئة الّتي يقترفها الإنســان الشّرقيّ، في مجالات مختلفة من الحياة، أبرزها الدّين، السّياســة، العلاقات الطّائفيّة، فيزرع الخوف في نفوس النّاس البسطاء، ويعمد إلى إذكاء نار الحرب، كلّما سنحت له الفرصة، تحقيقا لمآربه الشّخصيّة.

تكشــف الرّواية أيضا، عن أقنعة السّياســة الأميركيّة، تلك السّياسة الّتي تتظاهر ببذل جهودها لمســاعدة الــدّول الضّعيفة، وهي، في الحقيقة، لا تســعى إلا لتحقيق مصالحها الذّاتيّة، وســلب خيرات وكنوز تلك الدّول، لتبقى هي وحدها، سيّدة العالم.

67. الفاروق، 2010، ص 12، 11، 36، 52، 76، 118، 119.

68. الفاروق، 2010، ص 13، 89، 118.

69. تشيع ظاهرة الأخطاء النّحويّة بصورة كبيرة لدى معظم الكاتبات العربيّات، لكن بتفاوت واضح بينهنّ، إذ تعجّ أعمال هيفــاء بيطــار، هدى النّعيمي، بالأخطاء النّحويّة، على ســبيل المثال، بينما تندر في أعمــال كاتبات أخريات أمثال حنان الشّيخ، فضيلة الفاروق، ورجاء بكريّة، وغيرهنّ، انظر: صفّوري، 2011، ص 399– 402.

توظّف الرّواية موضوعة الجنس لتعرية حقيقة الإنسان المتستّر خلف الدّين تارة، أو لتشير تارة أخـرى إلى ظاهرة اللّواط والشّـذوذ الجنـسيّ لدى الرّجال، وفي حالات كثـيرة تكثّف من حضور الجنـس؛ لتظهر حقّ المرأة في الحـبّ والتّواصل الجنسيّ مع مَن تحبّ، كما هو حقّ للرّجل، بذلك تخترق الفاروق كلّ المحظورات الاجتماعيّة والأدبيّة المرفوعة في وجه المرأة.

تتميّز الرّواية بظاهرة التّعدّديّة الّتي تنسـحب على المضامـين والآليّات، فهي تعالج موضوعات محظورة عديدة، وتوظّف آليّات كثيرة ومختلفة، فتجمع بين اللّغة الرّومانسـيّة والجنسـيّة، ثمّ تتحـوّل إلى اللّغة التّقريريّة، فاللّغة المحكيّة باللّهجة اللّبنانيّـة. وتحضر هذه التّعدّديّة في عمليّة السّرد الّتي تسـيطر عليها البطلة، لكن يشـاركها في هذه المهمّة شـخصيّات أخرى عديدة، كما تتعدّد آليّات السّرد، فمن سرد تقريريّ مباشر، إلى سرد اسـتطراديّ أو اسـترجاعيّ، يخفّف من رتابتـه بعض المقاطـع الحواريّة باللّغة المحكيّة، وبذلك تسـبي الرّواية القـارئ فلا يتمكّن من تركها حتىّ يأتي على نهايتها.

لعلّ أكثر ما يثير الانتباه في الرّواية هو التّعقيد الّذي يلحظه القارئ في مبناها، سواء كان ذلك في بناء الشّـخصيّة الرئيسـيّة، أو في بناء الأحداث. تشترك عناصر كثيرة ومتباينة، في بناء شخصيّة البطلـة، أمّـا الأحداث فتعكس قدرة واضحـة على التّخييل، إذ تقولب الكاتبـة أحداث الرّواية في عدة مشـاهد بانوراميّة ماراثونيّة، فما أن تشرع في وصف مشهد ما، بصورة سريعة ومقتضبة، حتى تقفز لآخر، ثمّ تجوز لمشـهد ثالث، وقد تعود أحيانا لاسـتيفاء مشـهد سـابق، وهي في كلّ ذلك تتمتّع بنظرة ثاقبة، وحسّ مرهف، ورأي ناقد ولاذع، لما تصوّره من سلوكيّات سلبيّة بجرأة بالغـة، الأمر الّذي يدعو القارئ إلى اليقظة الدّائمـة حتىّ يتمكّن من لملمة خيوط حبكة الرّواية، ومحاولة فهمها.

إنّ هذه الموضوعات المطروحة في الرّواية، والآليّات الموظّفة فيها، تأتي لتؤكّد نزعة الأدب النِّسويّ العربـيّ الحديث، إلى الثّـورة على كلّ الأعراف الأدبيّـة والاجتماعيّة، وتقويـض النّظريّة الأدبيّة الذّكوريّة، والعمل على تأسيس أعراف أدبيّة جديدة خاصّة بالمرأة، تنصّب المرأة في مركز النّصّ، وتعـزّز من مكانتها، لتصبح هي المبدعة، الرّاوية، والشّـخصيّة المركزيّـة الّتي تحرّك الأحداث، وتتحكّم في مسـارها، بذلك تهيمن المـرأة على عالم النّصّ المتخيّل، أمـلا في تحقيق هيمنتها على العالم الواقعيّ.

قائمة المراجع

أ. المراجع العربيّة

أبو النّور، 1988 — أبو النّور، عائشة (1988)، «أصل الحكاية»، **قصص وروايات**، القاهرة: مطابع الأهرام التّجاريّة، ص 201 – 204.

سعيد، 1981 — سعيد، هاديا (1981)، «ليلة مجنونة لسيّدة تملك عقلا»، **أرجوحة الميناء**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ص 85 – 90.

سلدن، 1991 — سلدن، رامان (1991)، **النّظريّة الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع.

شعبان، 1993 — شعبان، بثينة (1993)، «الرّواية النّسائيّة العربيّة»، **مواقف 70**/71، ص 211 – 234.

صفّوري، 2011 — صفّوري، محمّد (2011)، **دراسة في السّرد النِّسويّ العربيّ الحديث 1980 – 2007**، حيفا: مكتبة كلّ شيء.

طه، 1993 — طه، إبراهيم (1993)، «نظام التّفجية وحواريّة القراءة»، **الكرمل – أبحاث في اللّغة والأدب**، عدد 14، ص 95 – 129.

الفاروق، 2010 — الفاروق، فضيلة (2010)، **أقاليم الخوف**، بيروت: رياض الرّيّس للكتب والنّشر.

فرّاج، 1980 — فرّاج، عفيف (1980)، **الحريّة في أدب المرأة**، بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربيّة.

قطب، 2000 — قطب، سيّد محمّد السّيّد وآخرون (2000)، **في أدب المرأة**، القاهرة: الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر – لونجمان.

مرتاض، 1998 — مرتاض، عبد الملك (1998)، **في نظريّة الرّواية – بحث في تقنيّات السّرد**، الكويت: عالم المعرفة.

معتصم، 2004 — معتصم، محمّد (2004)، **المرأة والسّرد**، الدّار البيضاء: دار الثّقافة.

النّعيمي، 2008 — النّعيمي، سلوى (2008)، **برهان العسل**، بيروت: رياض الرّيّس للكتب والنّشر.

ب. مواقع إلكترونيّة

حسن، 2011 — حسن، مها (2011/01/24)، «فضيلة الفاروق: بيروت مدينة تبيع الأوهام»، **بوّابة المرأة**:
www.Womengatesway.com/ar/news.php.

السّالم،2011 — السّالم، فوزيّة شويش (18 مارس 2011)، «فوزيّة شويش السّالم تقرأ أقاليم الخوف»، **شبكة التّواصل الاجتماعيّ**:
ar- ar. facebook.com

ت. المراجع الإنجليزيّة

Accad, 1990 — Accad, Evelyne (1990), *Sexuality and War: Literary Masks of Middel East*, New York: New York University Press.

Al-Hassan Golley, 2003 — Al-Hassan Golley, Nawar (2003), *Reading Arab Women's Autobiographies: Shahrazad Tells her Story,* Texas, Austin: University of Texas Press.

Belsey, 1989 — Belsey, Catherine and Moore, Jane.(eds.), (1989), *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, (2nd ed.), Basingstoke: Macmillan Press Ltd.

Faqir, 1998 — Faqir, Fadia (1998), *In the House of Silence: Autobiographical Essays by Arab Women Writers*, Reading, England: Garnet Publishing.

Taha, 2006 — Taha, Ibrahim (2006), "Beware Men, they are All Wild Animals-Arabic Feminist Literature: Challenge, Fight, and Repudiation", *Al-Karmil: Studies in Arabic Language and Literature*, 27, Pp. 25 – 71.

التعامل مع الموت في قصص الأطفال

حنان كركبي-جرايسي ورافع يحيى

الكلية الأكاديمية العربية للتربية، حيفا

أ. معالجة الموت في قصص الأطفال الحديثة

منـذ أن وضع أدب الأطفال العربي الطفل كموضوع في مركز اهتماماته، بدأنا نشـهد نصوصًا تعالج القضايا النفسـية التي يواجهها ويحياها الطفل. هنـاك الكثير من القضايا التي تجنبها أدب الأطفال في السابق مثل: الموت، التربية الجنسية، الطلاق، الإعاقة الجسدية وغيرها، وصارت تطـرح -بحرية- كمواضيع للمناقشـة والعلاج عبر قصص الأطفال. سـاهم الوعي بهذا الأدب، وتطـور التربية، ووسـائل الإعلام، في تحفيز الكتـاب ومطالبتهم بخوض هـذه المضامين، لأنها صـارت ضرورة مـن ضرورات التربية التي لا يمكن لهـذا الأدب أن يتجاهلها. ناهيك عن تزايد ملحـوظ لما يسـمى الواقعيـة في الأدب. رغم الانفتـاح على هذه القضايـا في أدب الأطفال ما زال الجدال قائمًا بين العاملين في هذا الحقل حول تعريض الأطفال لمثل هذا النوع من القضايا،[1] على افتراض أن وظيفة أدب الأطفال زرع التفاؤل والمرح في عالم الطفل. سـنحاول في هذه الدراسـة الوقـوف على تمظهر موتيف الموت في قصص الأطفال الصـادرة بالعربية محليا، ومدى توافق هذا التمظهر مع القدرات النفسية لدى الطفل وما تمليه نظريات علم النفس في هذا المجال.

لـم يكن الالتزام بتحاشي ذكـر مصطلح «الموت» في قصص الأطفال مـن نصيب الكتاب العرب فقـط، إنما طـال معظم الكتاب الذين ينتجون أدبًا للأطفال. في بعض الأحيان اسـتبدل الكتّاب مصطلـح «الموت» بمفـردات رمزية غير مبـاشرة، كالرجل الشرير والسـاحرة الشريرة.[2] وهذا

1. انظر: Gibson & Zaidman, 1991, pp. 232–234.
2. הראל, תשנ״ב, עמ׳ 105.

مــرده لعدد من الأســباب من أهمهــا: أ. هناك اتفاقية غير مكتوبة بين كتــاب أدب الأطفال، بأن يكون هذا الأدب متفائلًا يقدم للطفل النهايات السعيدة المفرحة. ب. يعود السبب الثاني إلى عدم قدرة كتاب الأطفال على التعامل مع هذه القضايا الحساسة ضمن نصوص أعدت لجيل الطفولة خاصة أن معالجتها بحاجة إلى قدرات علمية ودراية عميقة في علم النفس والتربية.[3] من الأمثلة البارزة في أدب الأطفال العربي في تحاشي فكرة الموت، ما قام به كامل كيلاني عندما بسّط قصة **عبــد اللــه البري وعبد الله البحري**،[4] الواردة في **ألف ليلــة وليلة**،[5] وقدمها للأطفال مع نهاية مغايــرة تتحدث عن قيمة الصدق،[6] لأن القصة في الأصل تذكر أن أهل البحر يحتفلون عند وفاة شــخص لأن الأمانــة ردّت لخالقها، وذكر لهم عبد الله البري الحــزن الكبير الذي يعتري أقرباء المتوفى، فاعتبره ملك البحر هو وأهل البر كفرة لأنهم يبكون عند فقدان الميت.[7]

حتى ســنوات الســبعين كان الجدال قائمًا بين بعض علماء النفس ممن يعتقدون بأن الأطفال قادرون على استيعاب الفقدان والموت من جيل أربع سنوات، وبين البعض الآخر الذي يدعى بأن الطفل قادر على اســتيعاب فكرة الموت من جيل ســبعة عشر عامًا فقــط.[8] يواجه الأطفال عادة الموت عبر مســتويين: المســتوى الإدراكي والمستوى الشعوري. على المســتوى الإدراكي يستفسر الطفل: إلى أين يذهب الفقيد؟ هل ســيعود؟ إلخ... بينما يحاول الأطفال على المستوى الشعوري تجــاوز الواقع وتجاهلــه ورفض فكرة الموت والاعتقــاد بإمكانية عودة الفقيــد.[9] في خضم هذا الجــدال يفــترض العاملون في مجــال البيبليوترابيــا أن الأدب المقدم للطفل يعتــبر أداة ملائمة لعرض القضايا الحساســة كالموت، لأن نقاش هــذه القضايا من خلال القصة يخفف كثيرًا من الــصراع داخل الطفل إذا واجه مثل هذه المشــكلة. القصة تســاعده في مواجهــة الأزمة بدلا من محاولــة تجاهلهــا أو التهرب منها. كمــا أن الطفل يمتلك قدرة على مواجهــة فقدان عزيز أكبر بكثــير مما يظن البعض، وعــلى الأهل أن يشرحوا لأطفالهم عن الموت حتى لو لم يســألوهم عن ذلــك.[10] مــن جهة أخرى تعتــبر القصة التي تروي تجربــة فقدان، وســيلة للتخفيف من وطأة الحاضر الحزين بسبب الفقدان، وتساهم في الانتقال بالخيال من الحاضر للماضي أو المستقبل، عبر شــخصيات القصة والتضامن معها من خلال التجربة المماثلة التي تعيشــها. من شأن هذا

3. ברוך, 1991, עמ' 72–73.
4. كيلاني، 1991.
5. **ألف ليلة وليلة**، 1835، ص 517–526.
6. كيلاني، ص 24– 25.
7. **ألف ليلة وليلة**، ص 525.
8. ברוך, 1991, עמ' 74– 75.
9. ברוך, 1991، עמ' 75.
10. רגב, 1992, עמ' 84, 92.

كله التخفيف كثيرا من الألم الذي يعيشــه الطفل.[11] كما أن موت الشــخصية الشريرة في القصة كشــكل من أشــكال العقاب، يمنح الطفل الراحة والاطمئنان وهذا وجه آخر من وجوه الموت في قصص الأطفال.[12]

لقــد تم التعامل مع موضوع الموت في قصص الأطفال كثيمــة، فقط منذ بداية القرن العشرين، وفي الغالب كان سبب الموت بسبب لدغة أو هجوم من حيوان متوحش. كان الموت في تلك المرحلة يخص كبار الســن عندما يصلون لمرحلة متقدمة في العمر فيتوفون بسبب مرض ما. وبعد ذلك بدأت الكتب والروايات الموجهة للمراهقين بمعالجة موضوع الانتحار بسبب معايشة هذا الجيل له.[13] وذهب كتاب أدب الأطفال إلى مناقشــة الموت على لســان الشــخصيات كشــكل من أشكال الانكشاف الحقيقي على العالم.

النظــرة التربوية الحديثــة للتعامل مع الأطفــال والطفولة تميل للتعامل مــع الطفولة كمرحلة قائمة بذاتها تحمل ســمات خاصة تفصلها عن عالم البالغين. تميل المجتمعات الحديثة لرعاية الطفولــة بــكل ما تحمل هــذه العبارة من إعطاء الطفــل حقوقه من أجل حياة كريمة، ســالمة، وبالتــالي أبعد ما تكون عن معضلات عالم الكبار وقضاياهم، خاصة مشــاكل العنف والجريمة والحروب. والســؤال الذي يطرح نفســه، هل فعلا من الممكن «إبعاد أطفال العصر الحديث عن كل ما هو «قبيح»، و«عنيف»، و«صعب»، ومهدّد لحلم الطفولة؟ أم أن حقيقة الواقع تقول غير ذلــك: إن أطفال اليوم بالرغم من كل محاولات «الحمايــة المفرطة» التي يحاول الأهل والمجتمع وضعهــم بداخلها، معرضون أكثر من الماضي لمواجهة «بشــائع» العــصر الحديث وجها لوجه، وفي مرحلة مبكرة أكثر من الســابق. فوســائل الإعلام التي تنقل عن طريق الإعلام المرئي وببث حي فظائع الحروب والجرائم، من خلال مشــاهد تقشــعر لها الأبدان لدى الكبار قبل الصغار، وحتما لا يمكننا ضمان حماية الأطفال منها بشــكل كامل حتى لو أردنا ذلك. ويطرح الســؤال مــن جديد: هل من الحكمة وضــع غطاء على أعيننا وكأننا لا نرى ما يــراه الأطفال، أم مواجهة الحقيقة وطرح الســؤال: كيف يمكننا كبــارا وصغارا مواجهة ما يجري حولنا من حالات الموت الفردي والجماعي؟

صور من أدب الأطفال الحديث في المجتمع العربي المحلّي:

ثنائيــة الحياة والموت: مــن الكتّاب الذين تطرقوا للموت في النصــوص التي أنتجوها للصغار

11. דז, 1984, עמ' 95.
12. انظر: אורגד, 1984, עמ' 106–109.
13. انظر: Apseloff, 1991, pp. 234–238.

الكاتب مصطفى مرار. تلعب ثنائية الموت والحياة دورا ملحوظا في قصص مجموعته القصصية للأطفال **أوراق مطرود الحلواني**.[14] على ســبيل المثال في قصة **طيور الجنة**،[15] يستمد الكاتب فكـرة العنـوان من الموروث الديني الذي ينص على أن الأطفال عنـد موتهم يتحولّون إلى طيور في الجنــة. ويسرد الكاتب تجربة الموت التي يمر بها الطفل مطرود عند وفاة أخيه التوأم، خلال فــترات متعاقبة دون رتوش أو رموز قد تخفف من ثقل التجربة الطفولية القاســية. وفي قصة **العشــاق الثلاثة**،[16] يعشق ثلاثة شــباب من القرية الفتاة يمامة، لكنها تموت قبل أن يتزوجها أحــد منهــم، وتموت فرحة الجميع معها. ويكون الموت بهذه النهاية ســيد الموقف الذي قتل كل الطموحــات! نهايــة حزينة أخــرى ينتصر فيها المــوت في قصص مرار للأطفــال ويلتقي فيها العشاق الثلاثة زوّارًا لقبر يمامة. صورة المقبرة وبيت العزاء يتكرران مرة أخرى في قصة **أطول الأيــام**،[17] وعندما يمــوت والد مطرود يســهب الكاتب في وصف تأثير ذلك عــلى الطفل مطرود وأهلــه. مــا يميز القصص المذكــورة أنها جاءت دون رقابــة، على اعتبار أنها جزء من المشــهد اليومــي للحيــاة الريفية، ولم يقصد الكاتب بتاتًا منها أي هــدف علاجي، بل على العكس تمامًا نجد أبطال هذه القصص الصغار لا يتلقون أي دعم نفسي من أي شخص، سواء من قبل الأهل أو الأقارب.

توظيف الحيوان لتبسيط وتقريب فكرة الموت:

تروي لنا قصة **الأرنب المفقود**[18] عن صداقة الطفل وليد مع عائلة أرانب، حيث يخرج وليد كل يــوم في نزهته مع الأرنب الكبير «الأب»، لكن هذا الأرنب يختفي ذات يوم ولا يعود، فيحزن وليد كثيرا. حزنت الأرانب وحزن وليد. في خضم أحداث القصة يجد وليد والعائلة الأرنب دون حراك فيعرفون أنه نفق! بكى وليد وحاول الأهل التخفيف من حزنه. تتطور القصة بعد ذلك في أربعة مسارات علاجيه:

أ. الأب يواجــه وليــدا بموت أرنوب وينصحه بأن يكون صبورا ويشرح له بأن الموت قضاء وقدر من الله.

ب. العائلة تشارك وليدا في دفن أرنوب المحبوب وتضع معه الزهور على القبر.

14. للاطلاع على هذه السلسلة، انظر: مرار، 1997 أ.
15. مرار، 1997 ب، ص 53–72.
16. مرار، 1997 ج، ص 18.
17. ن.م.، ص 43–71.
18. عثمان، 2011.

ج. وليد يتصفح ألبوم الصور التذكارية التي جمعته بأرنوب، وشاركه أصدقاؤه في رسم الأرنب.

د. عـاد وليـد ليلعب مع الأرانب الصغـيرة (أبناء أرنوب) ويلاطفها ويقـوم بزيارة ضريح الأب الأرنوب معها.

يتكـرر توظيـف الحيوان في قصة **وداعــاً يا سـمكتي.**[19] تتلقى رغد هدية حوض سـمك فيه سمكتان من أسماك الزينة، واحدة لونها ذهبي وأما الثانية فلونها برتقالي. فرحت رغد بالهدية واهتمت بالعناية بالحوض وإطعام السـمكتين. لاحظت رغد أن السمكة الذهبية لم تعد تتحرك كالسـابق. أخبرت والدها فطمأنها بأن الأمر عادي، لكن السـمكة طفت بعد ذلك على السـطح، ولما سـألت والدها عما يحصل! أخبرها بأن السـمكة ماتت! لم تصدق رغد ما سمعته من والدها وبـدأت تبكي. ضم الوالد ابنتـه إلى صدره، وهو يشرح لها ما حصل. قالـت رغد إنها أطعمتها واعتنت بها، وإنها اهتمت بنظافة الماء، فأخبرها والدها أن الذنب ليس ذنبها، فالسـمكة ماتت، لأن الموت نهاية جميع الكائنات الحية.

نظـرت رغد إلى السـمكة الميتة وقالت: «وداعا يا سـمكتي!»، وفي نهاية القصـة يعد الوالد رغد بإحضار سمكة جديدة، فتفرح رغد وتنسى حزنها.

وتنحـو قصـة **طبعا ... أنا أحب الحياة**[20] منحى قريبا من القصص السـابقة. تحكي القصة عـن طفل يربـي عنزته الحامل ويتعلق بها كثيرا.. في أحد الأيام خـرج الطفل مع عنزته، وجده ودبدوبه في جولة. دُهست العنزة، ولم ينجح الجد بإنقاذها بل نجح فقط بإنقاذ جديها. غضب الطفـل، بكى، ولم يتقبل الخبر، فبدأ بلوم نفسـه، وجده، ودبدوبـه وعنزته. بعد عدة أيام قابل الطفـل جده الذي خبأ وراء ظهره شـيئا .أعطاه الجد هديـة عبارة عن صورة له ولعنزته، فرح الطفل بهديته، ابتسم لجده، ثم مال نحو الجدي الذي ذكّره -برائحته- بأمه، واعدا إياه أن يهتم به ويرعاه.

فكرة اسـتمرارية الحياة بعد الموت تتكرر أيضًا في قصة **حكاية مجد،**[21] فبعد أن تعوّد الجميع على ابتسامات مجد وحبه للضحك يصاب بالحزن بعد أن نفقت قطته تيّا. يحاول أهله التخفيف عنـه. تأخذه أمه ذات يوم في جولة في مدينته عكا ليتعرف على معالمها الأثرية والتاريخية. بدأت الابتسـامة بالعـودة إلى وجنتيـه. في نهاية الجولة يشـاهد قطة قد ولدت مجموعـة من القطط الصغـيرة، فتتذكر قطته تيّا. أطعم القطط الصغيرة قطعة لحم كانت في زوادته. وفي ذات صباح يوم سعيد عادت البسمة من جديد لوجه مجد.

19. عابد، 2001.
20. أبو شميس، 2005.
21. حجازي، 2012.

النبــات والأشــجار وهاجس الموت: تتنــاول قصة **نرجس وسر النبتــة الخضراء**[22] تجربة الطفلــة نرجس التــي تتفاجأ بذبول نبتتها بعــد أن نقلتها من الشرفــة إلى الغرفة كي لا يتمتع أصدقاؤهــا بجمالها. تتســاءل نرجس كثيرًا عن ســبب موت نبتتها وتحزن كثيرا بســبب ذلك. فأعادتها للشرفة حتى تقرر أين ســتدفنها، لكنها تفاجأ بعد فترة بأن الاخضرار قد عاد للنبتة، ففرحت لأن نبتتها لم تمت.

يبلغ التوتر والخوف من موت الشــجرة وقطعها مداه في قصة **توتة توتة.**[23] خلال القصة يقرر أهــل القرية قطع شــجرة التوت العجيبــة. لأنها أغرقــت القرية بالتوت من كل الألوان بســبب ضخامتها. ترفض سارة هذا القرار لأن الشجرة عزيزة على قلبها، وقد رعتها بالأدوية والماء بعد أن ظن والدها أنها ماتت ووجب قطعها. في النهاية تتمكن سارة بإقناع رئيس البلدية بمشروع نهــر التوت حتى لا يقطع صديقتها شــجرة التوت. تنجح ســارة في ذلك وتصبــح القرية مزارًا للسياح الذين جاؤوا من أجل نهر التوت وثمار شجرة التوت.

اعتقاد الأطفال بعودة الفقيد:

هذا التوجه نجده في قصة **جدّي راجع في الربيع،**[24] بالإضافة للرسومات والإخراج الفني الجميل لفكرة القصة تتسلسل الأحداث كالتالي:

في البستان شجرة كبيرة. كان على الشجرة أزهار بيضاء صغيرة.

كانت العصافير تلعب وتغني على الشجرة.

قالت ماما: هذه شجرة اللوز.

قلت: ما أجمل شجرة اللوز!

قالت ماما: شجرة اللوز جميلة لأن الله خلقها.

عندما رجعنا إلى البستان في الأسبوع التالي، لم تكن الأزهار موجودة على شجرة اللوز.

قلت: أين ذهبت الأزهار يا ماما؟

قالت ماما: لا تحزني يا مها، سترجع الأزهار في الربيع القادم.

وقفت في البيت أمام صورة جدي رحمه الله.

قلت له: أنا سعيدة يا جدي.

سترجع يا جدي مع أزهار اللوز في الربيع القادم.

---

22. يحيى، 1997.

23. الطاهر، 2012.

24. مكرم، 2011.

الإيمــان بحصــول الطفل على أجنحــة يرجح فكــرة عودته: يوحي عنــوان قصة **أجنحة الملائكــة**[25] بمضمونها، إذ تعالج هــذه القصة موت أحد الأخوة فيخفــي الأب الخبر عن العائلة لفترة ليســت بقصيرة، بينما يُعلــم الأب الأخت الصغرى بأن أخاها المتــوفى عفيف قد صعد إلى السماء، وهو يطير هناك بمساعدة جناحين أعطاهما له الملاك. خلال القصة تخبر الأخت أخاها رامــي بمــا حصل، وقد حرصت أن تقضي الكثــير من الوقت بمراقبة الســماء لعلها ترى أخاها المتوفى عفيف وهو يحلق فوق البيت.

إخفاء حقيقة الموت عن الأطفال:

يحــاول الأهــالي، عادة، إخفــاء حقيقة موت أحد الأقــارب من الدرجــة الأولى. ففي قصة **كيس الفرح،**[26] التي تدور أحداثها حول الطفل ســامح الذي يطول غياب والده عن البيت، فيخبرونه بأن والده يعمل في مدينة بعيدة. يخرج للبحث عنه، وعندما يخبره أحد الأشخاص بحقيقة موت الوالــد يحزن، ويضع الفرح في كيس ويغلقه. يرفض أن يفتحه، فيختفي الفرح من البيئة التي يعيــش فيها. لكنه يضطــر في النهاية إلى فتح الكيس لوضع بعــض الحاجيات لامرأة محتاجه، فيخرج الفرح من الكيس ويعود لينتشر بين الناس.

تعالج القصة قضية مــوت قريب للطفل ومخاطر إخفائها عن الطفل. عدم مواجهته بالحقيقة يؤدي إلى حالة من التشــاؤم والحزن عند سامح ولجوئه إلى الخيال الحزين. نهاية القصة توجه الأطفال إلى أهمية استمرارية الحياة وعدم الانغلاق على الذات.

خوف الأطفال من فقدان عزيز:

تتــم عادة معالجة قضية الموت بعد وفاة الفقيد، لكن ســلوى في قصة **إكليل الورد**[27] تواجه ألم المــوت قبل حصولــه. تتناول القصة موضوع التدخين الذي يؤدي لوفاة والدة ســلوى، بســبب استنشاقها الدائم لدخان الوالد، تخبر الأزهار صديقتها سلوى بأن الدخان مضر للصحة ويؤدي للمــوت. حاولت ســلوى منع والدها من التدخين لكنه اســتمر في ذلك. حزنــت جدًا من رد فعل والدهــا. عندما تدخل الوالدة المستشــفى يتلقــى الوالد عبر الهاتف خــبر وفاتها فيبكي، ويبلغ ســلوى بوفاة أمها، فتبكي ويطول حزنها، وتقدم لها صديقاتها من الأزهار إكليلا لتضعه على

25. أبو تامر، 2001.
26. يحيى، 2001.
27. كبها، 2011.

قبر أمها. تصف القصة الوفاة، وتعلل أسـبابها، وتقدم لنا حلولا لتجاوز الموت أو التخفيف من وقعـه. تتعامـل القصة مـع الموت كملمح مادي مـن ملامح الحياة، خاصـة أن الأب يخبر ابنته سـلوى بوفاة والدتها مباشرة بعد تلقيه الخبر من المستشفى. وهذه السرعة في إعلام سلوى غير مناسبة لما تلحقه من أضرار في نفسية الطفل.

الحديث عن المتوفى كوسيلة للتفريغ:

من الأمثلة القصصية البارزة في هذا السياق، قصة **كان لي أخ.**[28] تبدأ القصة بتجمع أولاد الحارة وانتظارهـم لعـلي وطابته، ولما جاء متأخـرا أخبرهم بأنه أضاع طابته التـي ربما قد تدحرجت للشـارع. فـردت عليه آنار: «أخشى أن لا تكـون قد حصل لها ما حصل لقطتي التي دهسـتها السـيارة»، ويسـتمر باقي الأطفال بالحديث عن الأشخاص الذين فقدوهم فيحدثهم عمري عن أخيه الصغير لؤي الذي كان يلاعبه لكنه مات نتيجة المرض، يليه غدي الذي يخبر أصدقاءه عن المرحومة جدته التي كانت تدلّله وتعطيه الحلوى.

أما عمري فيسرح مرة أخرى بذكرياته الجميلة مع أخيه الصغير لؤي. بينما يحدثهم صديقهم أدهم عن وفاة أبيه ولم يروه قط إلا في شريط عيد ميلاده السـنوي وهو يحمله. ويعود بعد ذلك الجميـع للعب، بعد أن وجـد هيثم طابة علي، وتنتهي القصة بأغنيـة لطيفة موضوعها الطابة، تهدف لتخفيف حدة الموت في القصة.

الموت والشعور بالذنب:

يـبرز موتيف الشـعور بالذنب في قصـة **تمهل يا أبي،**[29] ضمن حلقة المـوت، ففي بداية القصة يتلقى باسـل سـيارة هدية من صديقه أيمن، لكنه يترك الحفلة فيتبعه أيمن. يشرح له باسـل عن صديقه يوسف الذي دهسته سيارة والده (أبي يوسف)، وكيف كان بإمكانه أن يحذّر والد يوسـف بأن يوسف وراء السـيارة وأنهما يلعبان الغميضة. توفي يوسـف في الحال، ولم يتمكن باسـل من فعل شيء، فظن أنه السـبب في موت يوسف. ويخرج كل مساء ليناجي السماء طالبا السـماح من صديقه يوسـف، مرددا قصيدة مؤثـرة. في نفس الليلة يحلم باسـل بأنه يخاطب صديقه يوسـف في المنام ويسامحه بشرط أن يخبر والده والسائقين بأن يتمهلوا. في اليوم التالي يفي باسل بوعده ويوزع بطاقات سير على السائقين، يطلب منهم التمهل. كان والد يوسف أول

28. صالح، 2001.
29. زعبي، د.ت.

سـائق يحصل على هذه البطاقـة المكتوب عليها «تمهل يا أبي».. يوسـف. فبدت البطاقة كأنها مقدمـة من المتوفى يوسـف لوالـده. من الواضح أن الكاتبة تسـتغل موضوع المـوت لتحذر من حوادث الطرق.

تلخيص:

إذا تتبعنا القصص الحديثة المذكورة أعلاه سـنلاحظ أن القصص هي قصص علاجية، اتخذت مـن الموت والفقدان موضوعًا لها، بحيث يشـكلان الفكرة المركزيـة للقصة. تجلى الموت في هذه القصص في أشكال عدة: أ. فقدان حيوان أو كائن محبوب، مثل: الأرنب، القط، السمكة، العنزة. لأن هـذه الحيوانات تلعب دورًا هامًا في حيـاة الطفل وغيابها الأبدي أو المؤقت يؤثر في الطفل، ويجعل منها مادة مناسبة لعكس فكرة الموت في الحياة البشرية.[30] هذا الترميز من شأنه تلطيف شـكل الموت ووقعه إذا ما قدمناه من خلال شـخصيات غير بشرية، فيصبح على الأقل مألوفًا في أدبهم يقرأون عنه، وربما يلامسونه بصورة غير مباشرة إلى حد ما.

ب. انتقـل الترميز للموت إلى عالم النبات، كما لاحظنا في **قصة نرجس** و**سر النبتة الخضراء**، و**توتـة توتة**، حيث تتعـرض النبتة الخضراء وشـجرة التوت للموت، لكـن في اللحظة الأخيرة تحـدث تغييرات إيجابية تغير مسـار القصة لتنقشـع فكرة الموت. من شـأن هذه القصص أن تـذوت فكـرة الأمل عند الطفل بأن المـوت ليس مرادفا لكل مرض أو إعيـاء أو تعب، خاصة أن فكـرة المـوت عند الأطفال قد تتحـول إلى هاجس يرافق أي خطر صحـي يداهمهم أو أي خطر يصادفهم. للأسف لا ينتبه الكبار في الحياة اليومية لهذا الجانب وآثاره السلبية، عندما يحذرون الأطفال من الموت كشـكل من أشـكال العقاب إذا قاموا بخطوات تخالف قواعد الأمان في البيت أو خارجه.

حاولـت القصص المذكـورة أن تلغـي فكرة المـوت كنهاية للحياة واسـتبدلتها بالاسـتمرارية والديمومـة كنقيض للموت. هذا التوجه نلمسـه بوضوح في قصة **طبعًا أنا أحب الحياة**، حيث يمثل الجدي الصغير الذي ولدته العنزة كبديل لموتها المؤلم بعد أن دهسـتها سـيارة. وفي قصة **الأرنـب المفقود**، يعزي الطفل وليد نفسـه بعد نفوق أرنوب -الأرنـب الأب- بالأرانب الصغار كتعويض عن فقدان والدهم.

أما القصص التي عالجناها أعلاه وتناولت موضوع الفقدان والموت بصورة مباشرة دون ترميز

30. انظر: Corr, 2003-2004, pp. 399-414.

من عالم النبات والحيوان، فقد تراوحت قســوة الموت بين إحداها والأخرى، حسب قدرة الكاتب على التخفيف منها قالبا ومضمونا. تم عرض الموت في قصة **تمهل يا أبي** بصورة قاســية تترك ألما كبيرا عند الكبير، ولن يختلف إحساس الصغير عنه في هذا الشأن، ولربما سيكون الألم أعمق. حاولت الكاتبة أن تحذر من حوادث الطرق وتوصي بالحذر من الســيارات. كان من الأفضل في رأينــا لو أن الكاتبة لم تقدم لنا الموت بهذه القســوة. هذه القســوة تتكرر في قصة **إكليل الورد** التي تنتهي بموت الأم. المشــكلة الكبرى في القصة، أنها تذنّب الأب وتحمّله مســؤولية موت الأم. البنــت تفقــد أمها ويبلغها والدها بالوفــاة بطريقة متسرعة لا تأخذ بعين الاعتبار ســن الطفلة ومشاعرها. كذلك لا تجد الطفلة من يواسيها سوى بعض الزهور الصديقة.

اهتــم الأدباء من خــلال بعض هذه القصص بالتركيز على معضلة إخفاء حقيقة وفاة أحد أفراد العائلــة النواة أو الممتدة عن الطفــل، ففي قصة **أجنحة الملائكة** تم إخفاء موت الأخ عن أخيه، فأخبرتــه أخته بالحقيقة في مرحلة لاحقة من القصــة وفي قصة **كيس الفرح** تخفي الأسرة عن الطفل ســامح خبر وفاة والده وتبلغه بأن والده يعمل في بلدة بعيدة. وعندما اكتشــف الحقيقة تألم كثيرا واضطر لمواجهة الموقف لوحده عبر الخيال.

تلتقــي قصة **أجنحــة الملائكة** مع قصة **جدّي راجع في الربيع**، ففي كليهما يؤمن الأطفال بأن الفقيد ســوف يعود. في القصة الأولى يبلغ الوالد ابنته شوشــو بوفاة أخيها وحصوله على أجنحة ملائكــة فتجلس دائما تنظر للســماء، لعلهــا تراه وهو يمر فوق البيت. بينمــا في القصة الثانية تشرح الأم لها بأن الأزهار التي تتســاقط ســتعود في الربيع فتفرح وتعود للبيت لتقبل صورة جدها لتعلمه بأنه سيعود –كالأزهار– في الربيع.

تمّت مناقشــة موت الجد أو الجدة في عدد من قصص الأطفال.[31] وتحتوي القصص التي تعالج موضوع موت الجد أو الجدة عادة على أربع مراحل:[32]

أ. العلاقة بين الجد/ة والطفل.
ب. مرض الجد/ة.
ج. موت الجد/ة.
د. فترة الحداد والعودة للحياة الطبيعية.

من الهامّ التطرّق إلى المستوى الفني الإبداعي في القصص التي تعالج الموت، كعنصر أساسي في تقييــم هذه القصص، ومــدى صلاحيتها كي تكون أدبا جيدا. فهنالك ميل في الســنوات

31. انظر على سبيل المثال: فقرا، 2012.
32. انظر:Sadler, 1991, pp. 246 –250.

الأخيرة للمباشرة في أسلوب معالجة موضوعات نفسية، مثل موضوع الموت بأسلوب مباشر، مما يضعف المستوى الفني للقصة. في كثير من هذه القصص انتصر الموضوعيّ على الفنيّ مما أدى إلى قسوة كبيرة في معالجة الموت بصورة تتلاءم مع مشاعر الطفل.

الخلاصة:

حاولنــا في هذه الدراســة الوقوف على أشــكال معالجة الموت في قصص الأطفــال الحديثة، وقد توصلنــا إلى عدد من النتائج، من أهمها انبثاق حركة تأليفية تأخذ بعين الاعتبار موضوع الموت كثيمــة هامــة في قصص الأطفال، على اعتبار أن الموت صار ســيرورة يعيشــها الطفل في حياته ويشــاهدها في وســائل الإعلام، ممــا يتطلب الوقوف عندهــا بدلا من تجاهلها. تــم تقديم الموت مــن خلال الترميز بالحيوان. في بعض الأحيان تم تقديم المــوت من خلال نماذج بشرية واقعية تعكــس الموت بصورته الواقعيــة، أو كما يقدمها الكبار للأطفال. هنــاك تباين فني واضح بين هذه القصص، كما أن بعضها لم يأخذ بعين الاعتبار نظريات علم النفس ذات الصلة بالموضوع.

ب- التعامل مع الموت في الحكاية الشعبية الخرافية للأطفال

كنا قد تطرقنا في المقال السابق تحت عنوان: «معالجة الموت في قصص الأطفال الحديثة» إلى أننا بدأنا نشهد في السنوات الأخيرة ميلا واضحا في أدب الأطفال العربي المحلّي، إلى معالجة نفسية لقضايا حسّاسة، كان يُتجنب التطرق إليها في السابق، مثل: الموت، العنف، التربية الجنسية، الطلاق، الإعاقة الجسدية، وغيرها. وقمنا بمراجعة وعرض أساليب تمظهر موضوع الموت ومعالجته في عدد من قصص الأطفال العربية الحديثة الصادرة محليا. في هذا المقال سنحاول إلقاء الضوء على معالجة الموت في الحكاية الشعبية خاصة الخرافية منها، كونها تعتبر نوعا أدبيا شائعا في قصص الأطفال خاصة في مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة. يتطرق المقال إلى مميزات وأساليب فنية خاصة في الحكايات الشعبية على مستوى مضامين الحكايات من جهة، بالإضافة إلى أساليب فنية في سرد الحكاية الشعبية من الجهة الأخرى. وذلك اعتمادا على توثيق تجربة ميدانية في سرد قصة شعبية على مسامع الأطفال، تمحورت حول موضوع الموت.

اذا كان أدب الأطفال الحديث قد تجنّب، لفترات زمنية طويلة، التطرّق إلى القضايا «الصعبة» في عالم الطفل، فقد برزت الحكايات الشعبية في «جرأتها» على التطرق إلى جميع القضايا التي غالبا ما يميل المجتمع الحديث إلى إخفائها عن مسامع وبصر الأطفال بادعاء حماية الأطفال منها. ومن هنا فإنّ السؤال المطروح هو: هل بإمكان الحكايات الشعبية أن تساهم في مساندة الأطفال نفسيا، على المستوى الوقائي أو العلاجي، في مواجهة بعض هذه القضايا، مثل موضوع الموت؟

ثنائية الحياة/ الموت

كان الموت أحد أهم الموتيفات المركزية في الحكايات منذ العصور القديمة، عندما كانت الحكايات تعبّر عن مكنونات الإنسان وهواجسه، كبيرا كان أو صغيرا لدى كل الشعوب، وهو يُقدّم في الحكايات الشعبية كأمر طبيعي في ثنائية الحياة/ الموت. بعض باحثي الحكاية الشعبية رأوا فيها مرآة للواقع، بالرغم من كونها خيالية بقشرتها الخارجية. تعبّر الحكايات الشعبية الخرافية بدرجة كبيرة عن مكنونات النفس البشرية، وعن الواقع المحلّي لمجتمع الراوي. هنالك العديد من الأمثلة تظهر كيف أنّ الزمان والمكان المعينين يتركان بصمة ويمنحان ألوانا خاصة للحكايات.[33] أما بالنسبة للحكايات الخرافية الفلسطينية، فقد أظهرت الأبحاث أنها تنقل صورة تعبيرية عن مجتمع الرّاوي.[34]

33. Rohrich, 1991.

34. انظر: مهوّي وكناعنة، 2001، ص 19؛ כרכבי-ג׳ראיסי, 2006, עמ׳ 26.

الوظيفة التطهيرية

اهتـم معظـم العلماء النفسـيين، خاصة من المدرسـة التحليلية بالأدب الخـرافي ودوره النفسي التطهيري بالنسـبة للمتلقي، كبيرا أو صغيرا.[35] برز بشـكل خاص اسـم يونـغ (1969) الذي عرّف الخرافات والأساطير على أنها انعكاس لـِ «اللاوعي الجمعي».

برزت مسـاهمة العالم النفسي برونو بتلهايم[36] بشـكل مركزي فيمـا يتعلق بالحكاية الخرافية في عالـم الطفل، «الذي شـدّد على أهمية التماثل اللاواعي للطفل مع شـخصيات الحكاية، لما في ذلـك من إمكانيـات للتنفيس والتطهير النفسي مـن عوائق ومعضلات نفسـية معيقة، وبالتالي فهي تحرره من ضغوطات نفسـية ومن مشاعر الذنب ومشاعر سلبية أخرى عديدة: كالخوف، الغيرة، والغضب، والعنف، وغيرها.»

الحث على المواجهة

الحكايـة الشـعبية لا تغـرّ الأطفـال، ولا تخفي عنهم الحقيقـة، ولا تعاملهم بحمايـة زائدة أو مفرطـة، هي تضع أمـام أعينهم الحقيقة كاملة، عن طريق تقديم دورة حياتية كاملة لأبطالها، ببسـاطة ودون خوف. (مثال: حكاية الملك الذي سـيموت ويـترك لأولاده وصية؛ البطل اليتيم؛ البطـل الذي يتعرّض للمخاطرة بحياته مقابل تحقيـق حلم أو وصية أو مهمة. هذه الحكايات تقول إنّ الحياة والموت متلازمان).

أحد الموتيفات الشائعة في الحكايات الشعبية التقليدية هو الحث على شجاعة المواجهة، والسعي نحو الاسـتقلالية وتحقيق الذات، على سـبيل المثال، الحكاية الشـعبية الفلسـطينية «زرد ابن ورد»،[37] وزرد بطل القصة هو:

> فتـى يتيم، مـات أبوه وهو صغـير، وربته أمه الفقيرة التـي لم يكن لها غيره. وعندما صار الفتى شـابا، سـمع يوما أنّ الملـك أعلن في العاصمة، أن ابنته قررت أن تتزوج، لكنها لن تتزوج إلا من الشـاب الذي يستطيع أن يحل معجزاتها الثلاث التي سـتلقى عليه. لكن الشـاب الذي يفشـل، سيقطع رأسه ويعلّق على سور المدينة.

35. جرايسي- كركبي، 2005، ص 41-48.
36. Bettelheim, 1976.
37. منشورة في مجلة **كان يا ما كان، القصص الشعبية**، 1997، ص 66-73.

موتيف اليتم ومقومات البطولة

نلحـظ أنّ الحكايـة تسـتهل بالموت، قيل لنـا إنّ البطل مات أبوه وهو يتيـم، كموتيف مركزي وكـشرط لبداية القصة، ودون هذه البداية لا تكتمل مواصفات البطل ولا تبدأ الحبكة. مقومات البطولـة الأساسـية هي أنّ هذا الطفل يتيم، وبالإضافة إلى ذلك فهـو فقير أيضا، ولم تضمن له الحيـاة رفاهية العيـش بعد وفاة الأب. ومع ذلك، وبالرغم من قسـوة الظروف التي ولد وتربّى فيها، سيعيش، وسيتزوج ابنة الملك في النهاية. وكل ذلك بسبب شجاعته وتصميمه على الحياة. القصة تقولها صراحة: «من يفشـل سـيقطع رأسه ويعلّق على سور المدينة». لا مجال للتهاون من أجل الحياة، إمّا أنّ تكون شـجاعا، أو تقتل وتكون عبرة للآخرين. يلعب المجتمع هنا دورا مركزيا فهو يراقب، يكافئ، ويعاقب أبناءه على شجاعتهم، نجاحهم وفشلهم، الأمر الذي يرفع من حدة التوتر والضغط المفروض على الأفراد كي يثبتوا جدارتهم بالحياة.

يقول بتلهايم:

> إذا حاول الطفل الهروب من القلق والخوف اللذين يسـببهما الموت من خلال الالتصاق بالوالدين، سـيطرد إلى الخارج، كما طرد الأخوان هانزل وغريتل، لا بل عليه أن يواجه الصعوبات وجها لوجه.
> الحكايـة الخرافيـة توجه الطفل نحو المسـتقبل وترشـده أن يتخلى عن تعلقه الطفولي بالوالدين نحو الوصول إلى كيان مستقل ومريح.[38]

الأسلوب الفني

تتطـرق العديد مـن الحكايـات الشـعبية الخرافية خاصـة، إلى موضوع الموت بأسـلوب فني وحقيقي، بحيث يمكن الاسـتعانة بها لتحضير الأطفال بشكل تدريجي لفهم الموضوع وتقبله، وكذلك لمساعدة الأطفال في التعامل مع الفقدان الفجائي في حياتهم. الجوانب الفنية في الحكايات الشـعبية تجعلها مشـوقة ويسـهل تقبلها من قبل الأطفال لأنّها غير مباشرة وتخلو من الوعظ والتعليـم. لا تقول ما هو الصواب والخطأ بالكلام المبـاشر والتوجيهي، وإنما تقنع المتلقي من خلال تطور الأحداث ومعايشة القصة والتماثل مع أبطالها بأسلوب رمزي.

الحكايـات الشـعبية التي طالما عـبّرت عن هواجس عامة الشـعب، وكانت وسـيلة للتعبير عن رغباتهـم، وأداة مسـاعدة لفهم الطبيعة والعلاقات الإنسـانية تقول: «النضـال والمواجهة هما الطريق إلى إعطاء معنى للحياة».[39]

38. Bettelheim, pp. 10–11.

39. Pyles, 1988.

أنسنة الموت

يوضّح لوتس روهريك،[40] أنه من الشائع التطرق للموت في الحكايات الخرافية من خلال تقديمه على شــكل شــخصية مؤنســنة، لا تصدم، بل على العكــس تماما، يتم عرض هذه الشــخصية ومدحها على أنها القوة الأكثر إنصافا وعدلا، ويمكن لهذه الشخصية أن تصبح الإله الأب لأطفاله الإنســانيين، يحضر لهم الهدايا التي تحدث العجائب- الأطباء العاملين. ويحدث أن يقوم الموت بدور المساعد المشكور.[41]

يعني هذا الأمر حسب ما يدّعي روهريك، أنّ العالم العجيب في الحكايات يمكن اعتباره «حقيقيا» أو «واقعيــا» وطبيعيــا، بينما «العالم الواقعي» يمكن أن يظهر شــديد الغرابــة ويثير الخوف. يجــب التعامــل مع موتيفات العنف، عــلى حد ادعاء لوتس روهريــك، في الحكايات الخرافية في الســياق التاريخي والإثني والثقافي الأصلي لهذه الحكايات، مثــال: الموتيف الكانيبالي في حكاية Juniper Tree (يوازيها الحكاية العربية «الطير الأخضر») الذي يجب تفسيره بمعناه الرمزي في عالم السحر القديم، غلي عظام الشخص الميت ومن ثم إعادة تركيبها، يحمل معاني رمزية في مجتمعات الصيد القديمة، كونها تشكل عناصر جوهرية في عملية البعث (reincarnation)، والتي تعتبر علامة الحياة الأبدية.[42]

بين الخيال والواقع

تنــادي بعض المدارس النفســية الأخرى، خلافــا للنظرية التحليلة، بكشــف المعانــي الرمزية للحكايات الخرافية على مســامع الأطفال، من منطلق تحاشي تأثيرات ســلبية قد تنتج من دمج الخيال والواقع لدى الطفل خاصة في مرحلة الطفولة المبكرة. لذلك توصي النظريات الســايكو- ديناميــة، وتيارات ما بعد الحداثة إلى مواجهة عالــم الخرافة مع عالم الواقع وتوجيه الطفل إلى التمييز بينهما.[43]

المرح في أسلوب السرد

تصوّر حكايات عديدة تقاليد مجتمعية تربطها علاقة بسلوكيات مراسيم الموت والحداد بشكل طبيعي من خلال أحداث الحكايات، لدرجة تكاد تصبغ الحكاية بجو من المرح الذي يقوم بدور

40. Rohrich, 1991.
41. ن. م.، ص 22.
42. ن. م.، ص 140.
43. انظر في: קובובי, 1982؛ Zipes, 1979.

ترويحي تطهيري كما يظهر في الحكاية التالية، التي سجلت كجلسة سردية فعلية[44] من قبل جدّة تحكي حكاية «أبو كاترينا» لأحفادها، سـنرى في المثل التالي أهمية الأسـلوب السردي للحكاية، كعنصر مركزي في معالجة موضوع الموت مع الأطفال:

«أبو كاترينا»،[45]هي قصة رجل كسـول، ترويها النسـاء، شائعة في فلسطين وفي منطقة لبنان أيضا.[46]

سـمعت الجدة سـلوى هذه القصـة من والدتها عندمـا كانت طفلة، وهي ترويهـا لأحفادها في بيتها في الناصرة، المدينة العربية الفلسطينية في الجليل، وقمت بتصويرها أثناء سردها للحكاية وأحفادها يجلسـون حولها، أصغرهـم كان الأقرب إليها وكذلك الطفلة الصغرى (3 سـنوات) جلست ملاصقة للجدة بينما جلس الكبار أبعد منهما قليلا. ليس الأمر بالغريب أن تجمع الجدة أحفادها حولها، فمبنى العائلة العربية التقليدية هو مبنى العائلة الموسعة.[47]

التواصل بين الرّاوية والأطفال

أذهب إلى القول في تحليل أسلوب سرد هذه القصة،[48] إن الراوية الجدة عرضت قصة تتطرق لكلّ تفاصيل الاعتناء بالميت وتحضيره للدفن بأسلوب شيّق، آمن، وحتى يمكن القول إنه كان مرحا. السؤال المطروح هو: كيف نجحت الراوية في ذلك؟ أعتقد أنّ السبب المركزي يعود لأسلوب السرد والسياق السردي. الراوية هي جدّة الأطفال، ويجلس أحفادها حولها في بيتها، بقرب جسدي في جو آمن ودافئ، وتقوم بالسرد بنبرة صوت متزنة، غير درامية، هي أقرب للمرح والسخرية منها للجد، هيّأ هذا الأمر الأطفال للتعامل مع القصة ببعد معيّن يسـهّل عليهم التعاطي مع موضوع «المـوت». لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد قامت الراوية بإشراك الأطفال في العملية السردية بطريقة تمثيلية، بواسطة طرحها للأسئلة عليهم أثناء السرد: « كيف مات أبو كاترينا؟»، فيلقي الأطفال أجسادهم إلى الوراء مجسدين حالة موت أبي كاترينا وهم يضحكون. يمثّل الضحك في هذه الحالة وسيلة ناجعة لتطهير مشاعر الرهبة والخوف من حالة الموت، وكأن الأطفال يلعبون

44. سجلت الحكاية وتمت دراستها ضمن أطروحة الدكتوراة للباحثة: כרכבי-ג׳ראיסי, 2006.

45. صنف النمط القصصي لهذه الحكاية في فهرسـت آرنه وتومبسـون العالمي لتصنيف الأنماط القصصة الشعبية كنادرة (anecdote)، ويحمل رقم:
AT. 1704 (وقد اسـتبدل وصف شخصية الكسـول بدلا من البخيل). أما الموتيفات المركزية في الحكاية فهي: موتيف رقم: W114.1, ويعني «الكسـول». وموتيف: رقم .W111.5.10.1، ويعني: «إنسـان يؤخذ لدفنه بالقبر وهو ما زال حيّا». انظر: التحليل الفولكلوري في آرنه وتومبسون: Aarne & Thompson, 1961.

46. مهوّي وكناعنة، 2001.

47. انظر في: כרכבי- גראיסי, 2006؛ Jaraisy, 2010 pp. 29-37.

48. ن. م.

بفكرة الموت من خلال تمثيل حالة متخيلة بجو عائلي داعم ومرح.
لا يمكننـا هنا أن نرد سـحر هذه القصة إلى نصها الأدبي فحسـب، بـل إلى طريقة السرد كذلك الخاصـة بالرّاوي وإلى شـخصيته وطبيعـة علاقته بالأطفال المشـاركين بالاسـتماع. كلّ هذه العوامـل مجتمعة أثّرت عـلى تعامل الأطفال مع مضمـون القصة. اعتمد تحليـل تأثير القصة على الأطفال في هذه الحالة على منهج شـمولي يتطرق إلى تسليط الضوء على الديناميكا السردية بشكل متكامل بدلا من تحليل النص السردي (الذي هو أيضا متغير بين جلسة سردية وأخرى!) بشـكل منفصل، بحيث تتكوّن الديناميكا السردية من ثلاثة مركبات مركزية: النص، السـياق، والنسيج القصصي.[49]
بمعنى آخر، يتمّ التركيز هنا على طبيعة الاتصال الناتج في اللقاء السردي العيني بين المشاركين بـه، أي الراوي من جهـة، وجمهور المسـتمعين، وفي حالتنا: الجدة والأحفـاد، من جهة أخرى، ولكـن علينـا أن نذكـر أيضـا أنّ أمهات الأطفال كنّ حـاضرات بـدون أن يتدخلن مباشرة في العمليـة السردية، وكان لحضورهن، تأثير مطمـئن على الأطفال من خلال تجولهن داخل البيت وفي المطبخ بصفة خاصة.
أظهـرت الجدة سـلوى جـرأة في التعامل مـع مضامين حسّاسـة مثل: التطرّق لمراسـيم الدفن بالتفصيـل، مع المحافظة على ثبات ورباطة جأش بصـوت واثق، هادئ وآمن. كانت لغة السرد مطعمة بتعابير شـعبية ومحسـنات لغوية تقليدية، حاولت أن تشرك الأطفـال بطريقة مرحة ونجحت في إضحاكهم. اعتمدت بالأساس على نبرة الصوت، دون التحرك أو التمثيل أثناء السرد. حافظت على النص بشكله التقليدي دون إدخال تعديلات. لكنّها غيّرت فقط في نهاية القصة، كي تؤقلمها وظيفيا[50] لجمهور المسـتمعين، اشـترى الأب، في نهاية الحكاية، لابنته (البطلة كاترينا) كتبا وذهبت إلى المدرسة كي تتعلّم.
يظهـر الدمـج بين موتيف الموت وأسـلوب المرح ليس فقـط في الحكايات، وإنمـا في العديد من الأجنـاس الفولكلوريـة الموجّهة للاطفال، حتى في التهاليل وأغانـي ترقيص الأطفال الأولى، يتم ذكره كأمر طبيعي،[51] فمن أكثر تهاليل النوم انتشارا تهليلة:

«يللا تنام يللا تنام لذبحلك طير الحمام
روح يا حمام لا تصّدق منضحك على الصغير تينام».

حكاية «جميز ابن يازور، شـيخ الطيور» هي حكاية شـعبية أخرى تتطرق إلى طقوس الحزن

49. Dundes, 1965.
50. مصطلح استعمله لوري هونكو. انظر: Honko, 1981, pp. 19–33.
51. Pyles, 1988, p.13.

والجنازات كأحداث مركزية في الحكاية:

> لـمّـا خواته شافن هيك، قالولها: «ما بتتجوّزي أخونا إلاّ ما تجيبي ريش يكفّـي لعشر فرشـات للعرس». راحت تبكي لجمّيـز، قالها: «تخافيش. اطلعي عراس الجبل، وقولي ثلث مرات (جمّيز بن يازور، شـيخ الطيّور مـات)». طلعت عراس الجبل وقالت ثلث مرات «جمّيز بن يازور، شـيخ الطيور مات». ما قالت هيك إلاّ جميع الطيور اجوا وصاروا يندبوا ويبكوا وينتّفوا ريشهن على رئيســهن. صار الريش كوام كوام. حملت هالريش وأخذته لاخوات جمّيز بن يازور.[52]

يتـم عرض شـدة حزن الطيور على خبر مـوت البطل كدلالة على أهمية شـخصية البطل، وكي تثبت مدى محبتها للشاب، على العروس أن تقوم بالمعجزات التي تضعها أخوات الشاب، ومنها مشاركة جميع الطيور في طقوس الندب للدلالة على قوة الحب.

قدرة الطفل على البقاء بعد موت الوالدين

تؤكد الحكايات الشعبية عادة على قدرة الطفل على البقاء والحياة بعد موت والديه بصفة عامة، وأمه بصفة خاصة. يظهر «الموت» كبداية الحكاية، ولا يمكن القول إنه يمكن اعتباره في العديد من الحكايات، وبمستوى رمزي، شرطا أساسيا لبداية حياة الطفل.[53] بمعنى، أنه الامتحان أمام الصغير ليثبت لذاته، ويواجه الحياة وتحدياتها بشكل مستقل وغير متكئ على مساعدة والديه ودعمهما له.

كان الشاطر حسن، في «حكاية الشاطر حسن» يعيش وحيدا، مات أبوه وهو صغير، فتى شجاع لا يهاب الموت، ولا يحسب له حسابا، لذلك ينجو في كل مرة يواجه فيها المخاطر:

> قالـه: «أنـا وعمري. وينتا ما خلـص هالعمر، بموت». دهـم بهالطريق، لاقالك هالمارد، راسه بالسما وإجريه بالأرض».
>
> قاله: «بس يا شـاطر حسن، ادخل دغري تطّلّعش لا يمين ولا شمال. إذا التفتّ هيك والا هيك، بتموت. اقطع وحطّهم في الخرج وظل راجع».
>
> قالـه: «حاضر». راح فات، مـلّى الخرج وحطّ فوقه أخـرى ثلث رمانات زيادة للشـيخ، ظل راجع. أعطى الرمانات لامـه. قالت للعبد: «إنت قلت بموت. هيوه راجع مثل القرد.

52. مهوي وكناعنة، 2001.

53. انظر: Henke, 1983, pp. 21-34.

يقــول بتلهايم: «مواجهة مــوت صديق أو موت الوالدين هي إحدى أوجه الكفاح والمواجهة في الحياة. البصيرة التي تقدّمها الحكايات الشــعبية حول الموت تتلخص بأنّ معنى الحياة يكمن فقط في المواجهة والكفاح».

موتيف التحوّل ومدلوله الرّمزي

موتيــف التحــول هــو موتيف آخر يرتبــط بموضوع المــوت في العديد من الحكايات الشــعبية الخرافيــة، عندمــا يتــم التحول من الحياة إلى المــوت، ومن الموت إلى الحيــاة، أي المعنى الرمزي لفكرة البعث التي تتكرر في الحكايات الشــعبية. تهدف فكرة البعث، في العديد من الحالات، إلى إعطاء فرصة ثانية لشــخص مات بســبب حماقة ارتكبت.[54] مثال ذلك: ليلى الحمراء التي أكلها الذئب بســبب عدم طاعتها تحذيرات أمها، ســتتعلّم أن تكون أكثر حذرا في المرة القادمة، كذلك الجديــان الســبعة الذين أخرجوا من بطن الذئب، تعلموا درســا في اتخــاذ المزيد من الحذر عند التعامل مع الغرباء.

- المــوت أو التعرّض للخطــر نتيجة خروج مبكّر من حماية الوالديــن، وعدم جاهزية الأبناء للخروج إلى تحديات ما زالوا غير ناضجين كفاية لتحملها.
- التحــوّل من أجل تصحيح إثم ارتكب، من خلال فرض عقاب على الجاني، واســترداد حق المسلوب أو المظلوم، قد يحدث الموت في هذه الحالة نتيجة الجرم الذي ارتكب.

النهاية السعيدة وبث روح الأمل

عندما يتمكن أبطال الحكايات من مواجهة الصعاب، والخروج من المآزق، وبناء ذواتهم بالرغم من فقدان أشخاص مركزيين في حياتهم كانوا مصدرا للعيش والأمان، يزداد الأطفال المستمعين للقصة أملا، بأنّ هناك حياة بعد موت الأحباء، وأنه يحقّ لهم العيش، وبأنهم جديرون بالنجاح والحصول على السعادة. يظهر ذلك من خلال النهايات السعيدة، وبث شعور الأمل.

يبرز موتيف التحول في قصة الأولاد السبعة الذين سحروا إلى عجول على النحو التالي:

بقيت الابنة هند، بطلة القصة، بعد مرض الأم وموتها بســبب حزنها الشــديد على زوجها الذي تركها، وحيدة تتحمل عبء رعاية إخوتها الصغار، وأصبحت تعمل خادمة لدى الجارة الحسود. لم تنته معاناة هند عند هذا الحدّ، فقد تحوّل إخوتها بمفعول السحر إلى عجول، مما جعل هند تسوقهم وترحل عن البلدة كي ترعاهم في البرية. واستمرت محاولات الجارة الحسود إيذاء هند، إلى أنّ نجحت في تحويلها إلى حمامة تطير وتترك ابنها وزوجها والقصر. ولكن في نهاية المطاف

54. Pyles, 1988, P. 20 ;Bettelheim, 1976, p.197

تنكشف الحقيقة، وتعود هند وإخوتها إلى حالتهم الإنسانية بعد فكّ مفعول السحر وتكافأ هند بزواجها من الملك وزواج إخوتها من أخوات الملك، ويعيشون جميعهم بهناء.

الحب ودوره في التغلب على الموت

ربما من أكثر الموتيفات التي برزت في الحكايات الشعبية كنهج لمواجهة الموت، هو موتيف القوة العلاجية في الحب:

تعلمنا الحكايات، كما يقول بتلهايم، أنه عندما نجد الحب الذي يوفر الشعور بالأمان العاطفي بالوجود، وبثبات العلاقة مع الآخر، تتبدد مشاعر الخوف، وفي حال وجد الإنسان البالغ الحب الحقيقي، تخبرنا الحكاية، لا يعود بحاجة لتمني الحياة الأبدية.[55]

- اذا هي بصيرة مركزية أخرى تقدمها الحكايات الشعبية: «إن البشر في بحث دائم عن الحب. ولن يكون هنالك وقت لا يكون به البشر بحاجة إلى دعم المحب لمواجهة العالم العدائي والأفكار المخيفة حول الموت».[56]

عندما يقرأ الأطفال الحكايات الشعبية، يعرفون أنّ الموت جزء طبيعي من الحياة: البشر يقتلون الحيوانات كي يحموا أنفسهم، وكي يأكلوا، البشر والحيوانات يهرمون ويموتون ويدركون كم من الممكن أن يكون العالم خطيرا، ويستوعبون كم يجعل الفناء الحياة أرحم وأن الكفاح، والتشبث بالقيم، والحب تصنع الفرق.[57]

الخلاصة:

تعالج الحكايات الشعبية موضوع الموت كما تعالج مواضيع ومعضلات وأزمات حياتية شائكة أخرى، من خلال أسلوب المواجهة والتحدي. يتّم عرض الموت وذكره كحالة طبيعية لكنها تحمل معاني متعددة وبالتالي تستلزم طرقا مختلفة للتعامل معها لا للهروب منها. فاذا تيتّم الطفل وهو صغير، تقول له الحكاية إنه سيصبح بطلا إذا أراد ذلك، أي إذا رغب في الاعتماد على نفسه وكان شجاعا وثابر في محاولته لتخطي الصعاب. وإذا أخطأ، تعطيه فرصة لتصحيح الخطأ بعد دفع الثمن طبعا، ثم العودة لإكمال دربه. أما إذا كان الخطأ جرما بحق طفل أو جرما أخلاقيا شديدا، فلا يفلت المجرم من عقاب شديد وتأخذ العدالة مجراها. بالرّغم من أن بعض المهتمين في أدب الأطفال في أيامنا هذه يعترضون على بعض رسائل الحكايات الشعبية بادعاء

55. Bettelheim, 1976, pp.10-11

56. Arbuthnot, 1972, P.159

57. Pyles, 1988, p. 31

أنهــا لا تلائــم روح العصر، لكن الذين لا يشــيدون بالطاقات الفنية الكامنــة بهذه الحكايات، وبسحر الإبداع الشعبي المتراكم عبر القرون هم قلة لا أكثر.

تبــيّن الأبحــاث الحديثة أنّ الحكايات الشــعبية، بالرغــم من القالب الخارجــي الخرافي ما زالت قادرة على إمتاع الصغار وتشــويقهم وجذبهم إلى عالم السحر والعجائب، بالإضافة إلى نجاحها بالتعبير عن عالمهم العصري.[58] والسبب أن هذه الحكايات في جوهرها تعكس التجربة الإنسانية الحقيقيــة حتــى لأطفال اليوم، وبأنّ الأطفال قادرون على اســتنباط ما يلزمهم منها بســهولة، وعلى التماثل الوجداني مع شخصياتها، دون أن يشعروا بثقل التوجهات المباشرة والفوقية التي تصبغ العديد من الإنتاجات الحديثة. ومن الجدير ذكره أنّ العديد من الوجهات الحديثة تدعو إلى إفساح المجال أمام الأطفال لمناقشة الحكايات ونقدها، وإعادة صياغتها كما يرتأون. نراعي بهذه الطريقة الفروقات الفردية بين الأطفال، ونضمن فهما عميقا لمكنونات الحكايات بشــكل يلائم الحاجات الشــخصية لكل منهــم، ونحفظ لكل طفل حقه بالخيار: الرغبة في ســماع هذه الحكايات والتمتع بها، أو عدم الرغبة في ذلك إذا لم يجد بها المتعة!

58. انظر: כרכבי- גראיסי, 2006, עמ' 142.

قائمة المصادر والمراجع (أ)

أبو تامر، 2001	أبو تامر، نادر (2001)، **أجنحة الملائكة**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.
أبو شميس، 2005	أبو شـميس، حياة (2005)، **طبعًا..أنا أحب الحياة**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر كريم.
ألف ليلة وليلة،	**ألف ليلة وليلة** (1835)، القاهرة: طبعة بولاق، ط1،ج2. 1835
حجازي، 2012	حجازي، يعقوب (2012)، **حكاية مجد**، عكا: مركز ثقافة الطفل.
زعبي، د.ت.	زعبي، أمل (د.ت.) **تمهل يا أبي**، الناصرة: دار النهضة للطباعة والنشر م.ض.
صالح، 2001	صالـح، ناديـا (2001)، **كان لي أخ**، كفـر قـرع: دار الهـدى للطباعـة والنـشر كريم.
الطاهر، 2012	الطاهر، عبير (2012)، **توتة توتة**، عمان: دار الياسمين للنشر والتوزيع.
عابد، 2001	عابـد، حنان (2001)، . **وداعًا يا سـمكتي**، كفر قرع: **دار** الهـدى للطباعة والنشر كريم.
عثمان، 2011	عثمان، رفيقة (2011)، **الأرنب المفقود**، كفر قرع: **دار** الهدى للطباعة والنشر كريم.
فقرا، 2012	فقرا، محمد علي (2012)، **عكّازة جدي**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.
كبها، 2011	كبهـا، نرجس (2011)، **إكليل الورد**، د.م.: مركز الكتاب والمكتبات في اسرائيل. أدب الأطفال العربي.
كيلاني، 1991	كيلاني، كامل (1991)، **عبد الله البري وعبد الله البحري**. القاهرة: دار المعارف.
مرار، 1997 أ	مـرار، مصطفى (1997)، **سلسـلة أوراق مطـرود الحلواني**، كفر قاسـم: مكتبة الشعب.
مرار، 1997 ب	مرار، مصطفى (1997)، **طيور الجنة**، كفرقاسم: مكتبة الشعب.
مرار، 1997 ج	مرار، مصطفى (1997)، **العشاق الثلاثة**، كفرقاسم: مكتبة الشرق.
مكرم، 2011	مكرم، محمد (2011)، **جدي راجع في الربيع**، حلب: دار ربيع للطباعة والنشر.
يحيى، 1997	يحيـى، رافع (1997)، **نرجـس وسر النبتة الخضراء**، حيفـا: مركز أدب الأطفال العربي في اسرائيل.
يحيى، 2001	يحيى، رافع (2001)، **كيس الفرح**. حيفا: مركز أدب الأطفال العربي في اسرائيل.

אורגד, 1984	אורגד, דורית (1984), "מותה של הנסיכה הרעה" **ספרות ילדים ונוער**, י (ג-ד).
ברוך, 1991	ברוך, מירי (1991), **ילד אז ילד עכשיו**. תל-אבי: ספרית פועלים.
הראל, תשנ"ב	הראל, שלמה (תשנ"ב), **הילד והחיים**. תל-אביב: ספרית עופר.
רגב, 1992	רגב, מנחם (1992), **ספרות ילדים- השתקפות**. תל-אביב: אופיר הוצאה לאור.

רז, 1984 רז, הרצליה (1984), "האם ספרים יכולים לנחם בזמן אבלות?" **ספרות ילדים ונוער**, י (ג-ד).

Apseloff, 1991 Apseloff, Marilyn Fain (1991), "Death in Adolescent Literature: Suicide", *Children's Literature Associations Quartly*, Volume16, Number 4, pp. 234-238.

Corr, 2003-2004 Corr, Charles A. (2003-2004), "Pet Loss in Death related Literature for Children" *Omega*, Vol. 48(4).

Gibson & Zaidman, 1991

Lois Rauch Gibson, Laura M. Zaidman (1991), "Death in Children Literature: Taboo or Not Taboo" **Children's Literature Associations Quartly**, Volume16, Number 4, pp. 232-234.

Sadler 1991 Sadler, David (1991), "Grandpa Died Last Night: Children's Books about the Death of Grandparents" *Children's Literature Associations Quartly*, Volume16, Number 4.

قائمة المصادر والمراجع (ب)

جرايسي- كركبي، 2005	«الحكاية الشعبية والأطفال ما بين نظريات التحليل النفسي ونظريات ما بعد الحداثة»، **دارنا**، العدد 38، ص 41-48.
مجلة **كان يا ما كان،**	مجلة **كان يا ما كان، القصص الشعبية**، إصدار مجلة **الحياة للأطفال**، حيفا، 1997.
مهوّي وكناعنة، 2001	**قول يا طير، نصوص ودراسات في الحكاية الشعبية الفلسطينية.** طبعة منقحة. مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت 2001.

Arbuthnot, 1972	Arbuthnot, Mary Hill & Surtherland, Zena (1972), *Children and Books*, 4th ed., Glenview, Illinois: Scott, Foresma.
Bettelheim, 1976	Bettelheim, Bruno (1976), *The Uses of Enchantment,* New York: Knopf.
Dundes, 1965	Dundes, A.(ed), (1965), *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall.
Henke, 1983	Henke, James T. (1983), "The Death of the Mother, the Rebirth of the Son: "Millie's Boy" and "Father Figure", *Children's Literature in Education*, vol. 14 n. 1 pp. 21-34.
Honko, 1981	Honko, Lauri (1981), "Four Forms of Adaptation of Tradition", *Studia Fennica*, XXVI.
Jaraisy, 2010	Jaraisy, K., Hanan (2010), "Folkloristic Motifs in Palestinian Oral Fairytales in Galilee", In: *LICCOSEC*, vol. 15, Osaka University, Japan.
Pyles, 1988	Pyles, Marian S. (1988), *Death and Dying in Children's and young People's Literature, A survey and Bibliography,* Jefferson, North Carolina, and London, McFarland & Company, Inc.
Rohrich, 1991	Rohrich, Lutz (1991), *Folktales and Reality*, translated by Peter Tokofsky, Bloomington, Indiana University Press.
Zipes, 1979	Zipes, Jack David (1979), *Breaking the Magic Spell: Radicl Theories of Folk and Fairy Tales*, Austin: University of Texas Press.

כרכבי-ג׳ראיסי, 2006 — כרכבי-ג׳ראיסי ח. (2006), **הזיקה בין עולם המעשייה הפלסטינית לבין עולמם של ילדים בנצרת-עיר ערבית-פלסטינית בישראל**, עבודת דוקטורט, ירושלים: האוניברסיטה העברית.

קובובי, 1982 — קובובי דבורה (1982), **"הוראה טיפולית", טיפוח בריאות הנפש באמצעות תכני-הוראה**, בית הספר לחינוך, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

في الجمع بين مصطلح التنوين والمصطلحات الدالة على الإعراب والحركات

محمود مصطفى
مجمع اللغة العربية، حيفا

مدخل

تتعــدد في المصــادر المصطلحات المعبرة عن تنوين الكلمة في حــالات إعرابها المختلفة، فنجد من يفصــل بين مصطلح التنوين وبين المصطلحات الدالة على إعراب الكلمة، كقولنا «اســم مرفوع منوّن»، و«تنوين الاسم المرفوع»، مما يعني أن الاسم يوصف بصفتين هما التنوين والرفع، دون أن تكون هناك علاقة بينهما، وباعتبار كل منهما مســتقلا وتابعا لمجال لغوي خاصّ، كما نجد من يضيف مصطلح التنوين إلى أســماء الحركات مثل: تنوين الضم، أو الفتح، أو الكسر، بينما نجــد من يدل على ذلــك بإضافة مصطلح التنوين إلى مصطلحات الإعراب مثل: تنوين الرفع، أو النصب، أو الجرّ.

تحاول الدراسة هذه تعقب الجمع المذكور بين مصطلح التنوين والمصطلحات الدالة على الإعراب والحــركات، في عينــة من المصادر المختلفة، منذ بدء التأليف في قواعــد اللغة العربية حتى بداية القــرن العشرين، للوقوف على المشــترك والمختلــف بين التوجهات العامة في اســتخدام المصادر للمصطلحات المذكورة، وفهم دلالتها، ودواعي استخدامها.

المصطلح في المصادر اللغوية القديمة:

التنويـن في اللغـة مصدر نـوّن أي ألحق آخـر الكلمة نونا زائدة سـاكنة لغير توكيد،[1] ويشـير القـوزي إلى أن مصطلـح «التنوين» هو مـن وضع نصر بن عاصم (ت. 708)،[2] بالاسـتناد إلى بعض الروايات ومنها الرواية التالية: «روى محبوب البكري عن خالد الحذاء قال: سـألت نصر بـن عاصم، وهو أول من وضـع العربية، كيف تقرأ (قل هو الله أحدٌ، اللـه الصمدُ)، فلم ينوّن، فأخبرته أنّ عروة ينون، فقال: بئسما قال، وهو للبئس أهلٌ».[3]

في رأينـا، بعـد العودة إلى الروايات المذكـورة عند القوزي، ومنها الرواية السـابقة، أنها لا تثبت وضع نصر بن عاصم المصطلح ولكنها تثبت فهمه واستخدامه في زمنه.

وقـد أطلق أبو الأسـود الدؤلي (603–688) على التنوين اسـم «الغنة»، فقـد جاء في **المحكم في نقط المصاحف** للداني (ت. 1053):

قال أبو الأسـود للرجل الذي أمسـك عليه المصحف، حين ابتدأ بنقطه: فإن أتبعت شيئا من هذه الحركات غنّة فانقطه نقطتين. قال أبو عمرو: ويعني بالغنة التنوين، لأنه غنة من الخيشوم.[4]

في سياق وصف الأسماء المعربة المنونة وجدنا في المصادر القديمة توجها عاما ندلل عليه بالنماذج التالية، وقد أبرزنا ما يتعلق بموضوعنا فيها:

1. جـاء في **العين** للخليل (ت. 789): «وتقول: جاء القوم عشـارَ عشـارَ ومَعْـشَرَ مَعْشَرَ، أي: عشرة عشرة وأُحاد أُحاد ومَثْنَى مَثْنَى وثُلاثَ وثُلاثَ، إلى عشرة، **نصَبٌ بغير تنوين**».[5]
2. ورد في **الكتاب** لسيبويه (ت. 796):

   وسألته عن قاضٍ اسم امرأة، فقال: مصروفة في حال الرفع والجرّ، تصير ههنـا بمنزلتها إذ كانـت في مفاعل وفواعل...لأنَّ العـرب اختارت في هذا حذف الياء إذا كانت في موضع غير **تنوين في الجرّ والرفع**، وكانت فيما لا ينصرف، وان يجعلوا التنوين عوضا من الياء ويحذفوها.[6]
3. وورد فيه أيضا: «فأما المفرد إذا كان منادى فكلُ العرب **ترفعه بغير تنوين**».[7]
4. جاء في **المقتضب** للمبرّد (ت. 898):

1. انظر مثلا: البستاني، 1977، ص 925، مادة نون.
2. القوزي، 1981، ص 46.
3. ن. م.، ص 45.
4. الداني، 1997، ص 58؛ انظر أيضا: القوزي، 1981، ص 45.
5. الفراهيدي، 2003، ج 3، ص 160.
6. سيبويه، 1966، ج 3، ص 311.
7. ن. م.، ج 2، ص 185.

ألا ترى أنك تقول: هذا زيد، ومررت بزيد، وتبدل في **النصب من التنوين** ألفا تقول: زيدا، لأن الفتحة لا علاج فيها، ولذلك تقول: هذا قاضٍ فاعلم، ومررت بقاضٍ يا فتى، ولا تحرك الياء المكسور ما قبلها بضمة ولا كسرة. وتقول: رأيت قاضيا..».[8]

5. وجاء في **لسان العرب** لابن منظور (ت. 1311):

رأَتْ رجُلاً كِيصًا يُلَفِّفُ وَطْبَهُ فيأْتي به البادِينَ، وهو مُزَمَّلُ

قال ابن سيده: يحتمل أَن تكون أَلف كِيصا فيه للإِلحاق، ويحتمل أَن تكون التي هي عوض من **التنوين في النصب**.[9]

6. في **تفسير البحر المحيط** لأبي حيان الأندلسي (ت. 1344) ورد ما يلي:

إذا وقفت على «شربت ما» قلت شربت ما بحذف التنوين وإبقاء الألف إما ألف الوصل الذي هي بدل من الواو وهي عين الكلمة وإما الألف التي هي **بدل من التنوين حالة النصب**.[10]

7. جاء في أوضح المسالك لابن هشام الأنصاري (ت. 1360) :

«وشبهوا (إذًا) **بالمنون المنصوب**، فأبدلوا نونها في الوقف ألفا..».[11]

8. ويحيل في الملاحظات إلى قول ابن مالك (ت. 1274):

وأشبهَتْ إذًا **منوّنًا نُصِبْ** فألِفًا في الوقفِ نونُها قُلِبْ[12]

9. يقول السيوطي (ت. 1505) في **الإتقان**: «وأما الإبدال: **ففي الاسم المنصوب المنون** يوقف عليه بالألف بدلاً من التنوين، ومثله إذًا».[13]

10. في **خزانة الأدب** للبغدادي (ت. 1682) نجد قوله:

خَالَطَ مِنْ سَلمى خَياشيمَ وَفَا [...] وفيه قول آخر: أنه جاء على قول من **لم يبدل من التنوين الألف في النصب**، ولكن جعل النصب في عدم إبدال التنوين ألفا كالجر والرفع..».[14]

---

8. المبرد، 1994، ج 1، ص 255.
9. ابن منظور د. ت.، مجلد 7، ص 85–86.
10. الأندلسي، 1993، ج 4، ص 462.
11. ابن هشام، 1998، ج4، ص 279.
12. ن. م.، ملاحظة 2.
13. السيوطي 1426 هـ، ص 570.
14. البغدادي، 1997، ج 3، ص 442.

نجمل فيما يلي ما نخلص إليه من الأمثلة التي أوردناها فيما يخص استخدام المصطلحات:

1. تصدر جميع المصادر المذكورة أعلاه عن اعتبار مصطلح «التنوين» مصطلحا مستقلا لا علاقة له بإعراب الكلمة، ولكنه ظاهرة لاحقة لأواخر بعض الكلمات، بعد تمام إعرابها.
2. عندما تصف الاسم المعرب المنوّن فإنها تستخدم مصطلحين واحدا للإعراب، كالنصب والرفع والجر أو الخفض، وآخر للتنوين.
3. نؤكد هنا أن العينة التي جمعناها أعلاه هي قليل من كثير، ولكننا نستطيع أن نجزم أن المصادر العربية القديمة لم تستخدم إضافة مصطلح التنوين إلى أسماء الحركات أو مصطلحات الإعراب للدلالة على «نوع» التنوين، فلا وجود لمصطلحات مثل تنوين الضم أو تنوين الرفع. والأمر يعود إلى حقيقة هامة وهي أن التنوين هو إلحاق حرف من حروف اللغة بنهاية الكلمة، دون النظر إلى حالتها الإعرابية.

التنوين مع أسماء الحركات

لم تلتزم المصادر القديمة الجمع بين مصطلح التنوين ومصطلحات الإعراب على اشتقاقاتها المختلفة فقط، ولكنها جمعت أيضا بين التنوين وأسماء الحركات الواردة قبله. ويظهر ذلك في الأمثلة التالية:

1. ورد في **المقتضب**، في سياق حديث المبرد عن الألف قوله: «وتكون بدلا من **التنوين المفتوح ما قبله** في الوقف؛ نحو رأيت زيدا..».[15]
2. وجاء في **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك:**

   إذا وقفت على منوّن، فأرجح اللغات وأكثرها أن يحذف **تنوينه بعد الضمة والكسرة**، ك(هذا زيدْ)، و(مررت بزيدْ)، وأن **يبدل ألفا بعد الفتحة:** إعرابية كانت، ك(رأيت زيدا)، أو بنائية ك (أيها) و (وَيها).[16]

3. وهو يحيل في الهامش إلى قول ابن مالك:

   تَنْوينًا إثرَ[17] **فَتْحٍ** اجْعَلْ أَلِفَا   وَقْفًا، وَتِلْوَ غَيرِ فَتْحٍ احْذِفَا
   وَاحْذِفْ لِوَقْفٍ فِي سِوَى اضْطِرارِ   صِلَةَ غَيْرِ الْفَتْحِ فِي الإِضْمَارِ[18]

4. جاء في الكتاب لسيبويه: «وليس في الأسماء جزم، لتمكنها وللحاق التنوين، فإذا ذهب

15. المبرد، 1994، ج 1، ص 199.
16. ابن هشام الأنصاري 1998، ج 4، ص 279.
17. ينبغي تحويل همزة «إثرَ» إلى همزة وصل ليستقيم وزن البيت.
18. ن. م.، ص 279، ملاحظة 2.

التنوين لم يجمعوا على الاسم ذهابه وذهاب الحركة».[19]

وقد ذكر الحركة ولم يسمها، ولو فصّل لقال الفتحة والضمة والكسرة أو الخفضة.

5. يقول الداني في **المحكم في نقط المصاحف**:

> [...] وإنما لزم [يعني التنوين] الأطراف خاصة، من حيث كان مخصوصا بمتابعة حركة الإعراب التي تلزم ذلك الموضع، [...] فإن كان الاسم الذي يقع آخره مجرورا جعل تحت الحرف نقطتان إحداهما للحركة والثانية علامته.[20]

6. لتأكيد ذلك نورد ما قاله القلقشندي (ت. 1418) في **صبح الأعشى** في سياق حديثه عن الحركات:

> ..الثانية علامة الفتح
>
> أما المتقدمون فإنهم يجعلون علامة الفتح نقطةً بالحمرة فوق الحرف، فإن أتبعت حركة الفتح تنوينا، جعلت نقطتين، إحداهما للحركة، والأخرى للتنوين. والمتأخرون يجعلون علامتها ألفا مضطجعة، لما تقدم من أن الألف علامة الفتح في الأسماء المعتلة ورسموها بأعلى الحرف موافقة للمتقدمين في ذلك، وسموا تلك الألف المضطجعة نصبة أخذا من النصب، ويجعلون حالة التنوين خطتين مضطجعتين من فوقه كما جعل المتقدمون لذلك نقطتين، وعبروا عن الخطتين بنصبتين.[21]

من كل ما أوردناه نستطيع أن نقول إنّ المصادر العربية القديمة قد جمعت بين مصطلح التنوين والمصطلحات الدالة على الحالة الإعرابية، أو على أسماء الحركات التي هي علامات للإعراب والبناء، ولكن كمجالين مختلفين يجتمعان في كلمة واحدة، فتتصف بهما، ومن الواضح أنه ليس هناك طريقة واحدة حتمية للتعبير عن هذه الحالة ينبغي استخدامها، وللكاتب أن يشتق من المصطلح الإعرابي ما يقتضيه السياق، ثم يشتق من مصطلح التنوين مثل ذلك، أو أن يذكر التنوين بعد اسم الحركة أو بعد وصف الاسم على أنه محرك بها.

بداية ظهور المصطلحات الجديدة

إن أول استخدام موثق عثرنا عليه، للتركيب الذي يضيف مصطلح التنوين إلى مصطلحات الفتح والضم والكسر، يعود إلى بداية القرن السابع عشر، وقد ورد في أحد أوائل الكتب المطبوعة

19. سيبويه، 1966، ج 1 ص 14.
20. الداني، 1997، ص 58.
21. القلقشندي 1914، ج 3، ص 165. وهو يتحدث بعدها عن علامتي الضم والكسر.

باللاتينية في قواعد اللغة العربية،[22] وهو كتاب *Grammatices Arabicae* لصاحبه بطرس كرســتن Peter Kirsten (1575–1640)، وقد طبعه ســنة 1608 في المطبعة التي أنشأها في برســلاو (عملت من 1608 حتى 1611)،[23] فهو يســتخدم المصطلحــات: تنوين الفتح (انظر الاقتباس أدناه)،[24] تنوين الضم،[25] وتنوين الكسر.[26]

NOMEN; *hujus puncti, est* تَنْوِينُ ٱلْفَتْحِ *Tanvinulphathhi.* 2.

وعند النظر في كتب المستشرقين في قواعد اللغة العربية، نجد استخدام مصطلحات مشابهة عند سلفســتر دي ســاسي (1758–1838)، وذلك في كتاب **التحفة الســنية في علم العربية**، الذي ظهــرت طبعته الأولى بعد صدور كتاب كرســتن بقرنين من الزمان، وذلك ســنة 1810.[27] وقد أضاف دي ســاسي العنوان الســابق باللغة العربية إلى عنوان كتابــه الفرنسي: *Grammaire Arabe*.

يعتــبر كتاب دي ســاسي هذا من الكتــب الهامة في النحو العربي، وقد أصبــح الكتاب المعتمد في تدريس اللغة العربية في أوروبا، بعد أن ســيطر طــوال قرنين من الزمن على هذه المكانة، كتاب المســتشرق الهولندي توماس إربينيــوس (1584–1624)، في النحو العربي *Grammatica Arabica* الذي طبع سنة 1613.[28]

عند النظر في كتاب دي ساسي نجد ما يلي:[29]

La voyelle nasale ـً se nomme تَنْوِينُ ٱلْفَتْحِ ; la voyelle nasale ـٌ , تَنْوِينُ ٱلضَّمِّ ; et la voyelle nasale ـٍ , تَنْوِينُ ٱلْخَفْضِ . Le ن contenu dans les voyelles nasales est sujet, dans la prononciation, à toutes les mêmes variations que le ن consonne, et ces variations s'indiquent de la même manière (n.° 51).

22. عن أولية الطباعة العربية في أوروبا انظر: بدوي، 1993، ص 551–555؛ السامرائي، 1996.
23. بدوي، 1993، ص 554.
24. انظر: Kirsten, 1608, p. 84
25. ن. م.، ص 85.
26. ن. م.، ص 88.
27. السامرائي، 1996، ص 69.
28. السامرائي، 1996، ص 68؛ بدوي، 1993، ص 17.
29. دي ساسي، 1831، ص 38.

نرى أن دي ســاسي اختار في كتابه المصطلحات التي تضيف التنوين إلى أسماء الحركات، مؤثرا مصطلح «الخفض» على مصطلح «الجرّ».

بعد صدور كتاب دي ساسي بثلاث سنوات صدر كتاب ماثيو لومسدن Matthew Lumsden (1777–1835) تحت عنوان:*A grammar of the Arabic language*، وقد وجدنا فيه ما يلي:[30]

The تَنْوِين of the vowel فَتْحَة FUT-HA, is generally marked by the letter أَلِف as in the preceding example مَدًّا MU-DU-DUN; but that letter must be omitted in the case of a word ending with ة as دَفْعَةً DUF-A-TUN, AT ONCE; بَغْتَةً BUGH-TU-TUN

لا يســتخدم لومســدن المصطلــح «تنويــن الفتح» بصــورة مبــاشرة، ولكنه يترجمــه إلى اللغة الإنجليزية، مستخدما مصطلحات عربية، بقوله:

«FUT-HA فَتْحَة of the vowel تَنْوِيْن The» الوارد أعلاه.

يلاحــظ أنه لم يقل «FUT-HA فَتْحَة after the vowel تَنْوِيْــن The»(التنوين بعد الفتحة)، متبعا ما ورد في المصادر العربية القديمة، ولكنه قال ما معناه «تنوين حركة الفتحة» أو «تنوين صائت الفتحة»، وهو المقصود بقولنا «تنوين الفتح».

يجــدر أن نذكر أن لومســدن يشــير في صفحة العنــوان إلى أن الكتاب هو وفــق مبادئ تدريس القواعد في المدارس العربية، فقد سجل تحت العنوان:

(according to the principles taught and maintained in the Schools of Arabia)

وهذا يســوغ الاحتمال أن استخدامه للعبارة «تنوين حركة الفتحة» متأثر بطريقة ما بما وجده مستخدما في هذه المدارس.

جدير بالذكر أننا وجدنا كتب المستشرقين التي فحصناها، غير التي اقتبسنا عنها أعلاه، تستخدم المصطلحات فاصلة بين التنوين والإعراب وأسماء الحركات، ومؤثرة بذلك ما شاع في الاستخدام في المصادر العربية القديمة.[31]

30. Lumsden, 1813, p. 13.

31. انظر مثلا: גולדנטאל, **1857**, עמ. ב;

إذا انتقلنا إلى الكتب التي طبعت في المشرق فإننا نجد استخدام مصطلحات تنوين الفتح والضم والكسر في كتاب كان له شــأن وتأثير في كثير من الكتب بعده، وهو كتاب **بحث المطالب وحث الطالب** لمؤلفه المطران الحلبي الماروني جرمانوس فرحات (1670–1732) وقد كان أول كتاب طبع في المشرق بحرف عربي في القواعد.

يرى الباحث ســامي ســليمان أحمد، أن البداية الحقيقية لتجديد الدرس النحوي كانت في بداية القرن الثامن عشر حين قدم جرمانوس فرحات كتابه **بحث المطالب** عام 1707.[32]

ويعتبره الفاخوري «من الذين وضعوا أســاس النهضة في الشرق، فكان شــديد الاتصال بثقافة الغرب، يعرف من اللغات العربية والإيطالية واللاتينية والسريانية، كما كان متضلعا من المنطق والفلسفة.. وقد ترك من المؤلفات ما يربو على المئة في النحو، والإعراب، واللغة، والعروض..».[33]

لقد طبعت الطبعة الأولى من كتاب **بحث المطالب وحث الطالب** في مطبعة حلب، التي تأسست ســنة 1702 فكانت رائدة الطباعة بالحرف العربــي في المشرق.[34] ثم طبع عدة مرات بتعليقات من دارسين بارزين في لبنان، وقد استخدمنا في البحث نسخة من الكتاب، بتعليق المعلم بطرس البســتاني (1819–1883)، الــذي جعــل عنوانه **مصبــاح الطالب في بحــث المطالب**، وفيها يستخدم المطران جرمانوس المصطلحات: تنوين الضم، تنوين الفتح، تنوين الكسر، كما يظهر ذلك فيما يلي:[35]

الحركة في اللغة تبديل الحال من مرتبة الى غيرها وفي الاصطلاح ما بهِ يتقوَّم الحرف على النطق به . وانواعها ثلثة ضمٌّ وفتحٌ وكسرٌ. فالضمة هذه علامتها ـُ والفتحة هذه علامتها ـَ والكسرة هذه علامتها ـِ . فترسَم الضمة والفتحة من فوق الحرف والكسرة من تحتهِ . واذا تضاعفت الحركة سُمّيت تنويناً . فهذه علامة تنوين الضم ـٌ وتنوين الفتح ـً وتنوين الكسر ـٍ (٢)

Ewald, 1831, p. 22; Erpenius, 1636, p.18; Roorda, 1835, pp.6–7; Caspari, 1887, pp.7–8; Wright, 1977, p.12.

32. أحمد، 2003.
33. الفاخــوري، د. ت.، ج2، ص 889. عــن مكانة المطــران جرمانوس كرائد من رواد النهضــة، انظر: عبود، د. ت.، ص 34–39.
34. رضوان، 1953، ص 8.
35. فرحات، 1854، ص 3.

نــرى في الاقتبــاس أعلاه أن الكاتب يربط بين أســماء الحركات وبين مصطلحــات التنوين، كما يفعل المعلمون اليوم لتسهيل معرفة أشكال كتابة التنوين على الطلاب، والمطران جرمانوس كان معلما في مدرســة «القديس يوســف» في زغرتا للغتين العربية والسريانية، قبل تسلمه المناصب الدينيــة في حلب،[36] كمــا أن غايته من وضع الكتاب كانت تســهيل تدريس النحو والصرف على الطلاب المسيحيين، وهو يقول في مقدمة الكتاب:

> [...] لما رأيت إقبال المستفيدين من المسيحيين منصبا نحو معرفة القواعد العربيــة، والأصــول النحوية، لكن يدهم تقصر عــن الوصول إلى غايتها لأســباب توجب الإضراب عــن الانصباب [...] جذبتنــي عندئذ يد الغيرة الأخويــة [...] إلى إحالة الحال المعجم، وإزالة الأمر المبهم [...] وأنشــأت مؤلفــا ينطوي على مقدمــة وثلاثة كتب وخاتمة، وجمعــت فيه ما تفرق من القواعد العربية تصريفا ونحوا في كتب متعددة [...] وســميته **بحث المطالب وحث الطالب**، والمقصود منه نفع أولاد المسيحيين لئلا يتغربوا فيتجربــوا [...] فالمأمول إذا من الطلبة المســتفيدين منه أن يتلقوه بوجه القبول، ولا يستكثروا المقول.[37]

والكتــاب، كمــا يصفه الأب كرم رزق، «مســتندُ كلّ تلميــذٍ في الصرف والنحو والقواعــد العربيّة»، ويضيف أنه «أصبح الكتاب المدرسيّ المعتمد في لبنان لفترة طويلة، وتكرّرت طباعته حتى يومنا»[38]. وأهمية هذا الكتاب، لم تكن لمكانة صاحبه فقط، وليس فقط لريادته، ولكن في الأســاس لتأثيره في من ألف في قواعد اللغة العربية بعده.

يخبرنا مارون عبود أن الكتاب طبع عدة مرات، وقد «علق عليه أولا المعلم بطرس البستاني، ثم الشيخ سعيد الشرتوني، فالمعلم عبدالله البستاني، فالخوري نعمة الله باخوس».[39]

كما كتب الراهب يوســف علوان (ت. 1870) موجزا له باســم **موجز بحث المطالب**،[40] ونقحه أيضــا عبدالله البســتاني (1854–1930)،[41] وإننا لنجد صدى عنوانــه في كتب أخرى نذكرها لاحقــا، ولا شــك أن هذه القائمــة جزئية لأننا لم نتقــصّ تأثيره وكل ما أخذ عنــه، والأمر جدير بالدراسة على ما نرى.

36. أبو زيد، 2012.
37. فرحات، 1854، خطبة المؤلف.
38. رزق، د. ت.، ص 8.
39. عبود، د. ت.، ص 35، ملاحظة 1.
40. الزركلي، 2002، ج 8، ص 242.
41. **الموسوعة العربية**، «عبدالله البستاني».

لــم يكتف المعلم بطرس البســتاني بالتعليق على كتاب المطــران جرمانوس، ولكنه ألف كتابا في النحو، في مرحلة لاحقة لطباعته كتاب **مصباح الطالب في بحث المطالب**، وهو كتابه المعروف باســم **مفتاح المصباح في الــصرف والنحو للمدارس**، وبين أيدينا الطبعــة الثالثة منه، التي طبعت في المطبعة الأمريكية سنة 1895، وقد جاء في أوله فيما يخص موضوعنا:[42]

وهذه علامة تنوين الضم ـٌ وهذه علامة تنوين
الفتح ـً وهذه علامة تنوين الكسر ـٍ

وكما هو واضح فإنه يستخدم المصطلحات: تنوين الضم، تنوين الفتح، تنوين الكسر، أسوة بما جاء في كتاب المطران جرمانوس، ومكملا لتوجهه في استخدام المصطلح.

تشــير المصادر إلى أن البستاني استدعى الشيخ ناصيف اليازجي (1800–1871) للتدريس في المدرســة الوطنية التي أنشأها،[43] وقد ألف اليازجي أيضا كتابا في النحو والصرف أسماه: **فصل الخطاب في أصول لغة الأعراب**، وبين أيدينا نســخة منه مطبوعة ســنة 1913، وقد جاء فيها ما يلي:

> تكتــب الألف ولا تقرأ بعد واو الجمع المتطرفة .. وبعد تنوين فتحٍ في غير ممدود ولا مؤنث بالتاء كرأيت زيدًا وهذه عصًا ورحًى.[44]

ويتضــح من ذلك أن اليازجي يعطي مشروعية لاســتخدام صيغة إضافــة مصطلح التنوين إلى أسماء الحركات، مكملا بذلك من سبقه، ومعترفا بصحة هذا الاستخدام.

كان المعلم سعيد الشرتوني (1849–1912)، قد علق على كتاب **بحث المطالب وحث الطالب**، وتمــت طباعته ســنة 1883 تحت عنوان **بحث المطالــب في علم العربية**، وســعيد الشرتوني هو أخو المعلم رشــيد الشرتوني (1864–1906)، الذي ألف سلســلة من كتب القواعد الذائعة الصيــت، تحت عنــوان: **مبادئ العربيــة في الصرف والنحــو**، وقد وجدنا فيهــا، فيما يخص الموضوع الذي نحن بصدده، ما نقتبسه في ما يلي:

1. «هــل نكتــب تنوين الفتح وحــده؟ كلا. أكتبُ مــع تنوين الفتح حرف الألــف إلا بعد التاء المقصورة..»[45]

42. البستاني، 1895، ص 8.
43. انظر مثلا: **ويكيبيديا**، «ناصيف اليازجي».
44. اليازجي، 1913، ص 129.
45. الشرتوني، 1986، ص 5.

2. «تمرين: أرسم [!] تنوين الضم والفتح والكسر في آخر الكلمات التابعة..»[46]

سنعود إلى ذكر رشيد الشرتوني لاحقا، ولكننا نكتفي هنا بالتدليل على استخدامه مصطلحات تنوين الضم والفتح والكسر، متابعا خطوات من سبقه من المؤلفين في قواعد اللغة العربية.

نتائج:

1. وجدنا المصطلحات: تنوين الضم، تنوين الفتح، تنوين الكسر، موثقة في الاستخدام منذ بداية القرن السابع عشر في كتاب بطرس كرستن، فهل يمكن أن يكون هو واضعها؟ نستبعد بعد الفحص هذه الفرضية، فكرستن لم يكن مستشرقا متخصصا ملما باللغة العربية، وقد «بقيت بضاعته من اللغة العربية قليلة» على حد تعبير بدوي،[47] وهو في الأصل طبيب، تعلم اللغة العربية لكي يقرأ آثار ابن سينا في الطب بلغتها الأصلية، عملا بنصيحة أساتذته، نظرا لعدم الدقة في ترجمتها إلى اللاتينية.[48] ولم يلق الدعم الكافي لمشروعه المتعلق باللغة العربية فأصبح طبيبا خاصا لملكة السويد.[49] ويقتبس بدوي عن دراسة تشير إلى أخطاء في كتابه في النحو.[50] نذكر أن المعلومات عن كرستن عند بدوي مذكورة في معرض حديثه عن الطباعة العربية في أوروبا، ولكنه لا يذكره ضمن تراجم المستشرقين.

   وكتاب كرستن المذكور لم يحظ بشهرة وانتشار، في الوقت الذي كان فيه كتاب إربينيوس هو الكتاب المعتمد في تدريس اللغة العربية طوال قرنين من الزمان كما أسلفنا، وإربينيوس لم يستخدم هذه المصطلحات في كتابه المذكور.

   نستبعد أيضا، بوجه عام، أن يكون أجنبي يدرس اللغة العربية، قد أضاف من عنده هذه المصطلحات، فلاقت الرواج الذي نجده اليوم، وهو ليس من الدارسين ذوي الشأن للغة العربية.

   لم ينقل كرستن هذه المصطلحات عن مصادر مكتوبة قديمة، وذلك لأنها غير مستخدمة فيها كما أسلفنا، فمن أين جاء بهذه المصطلحات؟

   هذا يقودنا إلى الاعتقاد أن هذه المصطلحات قد انتشرت شفويا في التدريس في عهد كرستن، وأنه سمعها من معلميه أو ممن أخذ عنهم ممن يتقن اللغة العربية، ولولا شيوعها في زمنه لما كان استخدمها في كتابه، ولكنه لم يكن السبب في انتشارها لاحقا، لأن تأثيره على دراسة النحو كان محدودا.

---

46. ن. م.
47. بدوي، 1993، ص 555.
48. ن. م.، ص 554.
49. ن. م. ص 555.
50. ن. م.

مــا نــراه هو أن التأثير لم يأت من أوروبا إلى الشرق، ولكــن على العكس، انطلق من الشرق إلى أوروبا، عن طريق مسيحيي الشرق، الذين كان لهم تأثير في حركة الاستشراق، وفي ذلك يقول السامرائي:

> الواضــح في تاريخ الاســتشراق الأوروبي أن نصارى لبنــان كان لهم أثر مهــم جدا في هذا التاريخ منذ انضمام المــارون إلى الفاتيكان حتى القرن العشريــن، فإن علاقتهــم بروما واتصالهــم الروحي بهــا كان له أهمية عميقة في هذا الأثر؛ فقد هيأ لهم الســبل لتعاون المســتشرقين والمنصرين الأوروبيين معهم، حتى إننا نجد بعضا من هؤلاء قد عمل فعلا مع بعض المســتشرقين في مراكز الاســتشراق الأوروبي. ولم يكن من باب المصادفة أن يهدي المســتشرق الهولندي توماس أربينوس أول طبعة وما تلاها من طبعــات كتابه مبادئ اللغــة العربية الذي نشره في لايدن ســنة 1613م إلى جبرائيــل زيونيتا ويوهانس هسرونيا وهما: جبرائيل الصهيوني وحنا الحصروني.[51]

ويشير لويس شيخو إلى مراســلات بين ناصيف اليازجي وبين المستشرقين،52 ومن بينهم دي ساسي الذي أشرنا إلى كتابه في قواعد اللغة العربية سابقا.53 لا شك أن موضوع علاقة مســيحيي الشرق بالاســتشراق هو موضوع واســع ومركب، ونكتفي بما أشرنا إليه في هذا المقام كي لا نبتعد عن موضوعنا الأساسي.

2. مــا قلناه أعــلاه يعنــي أن عند تأليــف جرمانــوس فرحات كتــاب **بحث المطالــب** كانت المصطلحات الجديدة موجودة فكتاب كرستن سبقه بقرن تقريبا.
3. إن جميــع الكتــب المطبوعــة في الــشرق، التي اســتخدمت المصطلحات الجديــدة هي كتب تعليمية، ألفت في الأساس لتستخدم في المدارس.
4. يلاحظ أن جميع الذين اقتبسنا عنهم من أصحاب الكتب المنشورة في الشرق هم من دارسي اللغة العربية المسيحيين.

ليس الأمر صدفة فالمدارس الطائفية المسيحية كانت رائدة في الشرق،[54] الأمر الذي استدعى تأليف كتب تناســب أعمار الطلاب الذين يدرســون فيها، ولا شك أن شيوع استخدام هذه الكتب في المدارس على مدى ســنين طويلة، كفيل بإشــاعة المصطلحات المستخدمة فيها على

51. السامرائي، 1996، ص 59.
52. شيخو، 1991، ص 154.
53. ن. م.، ص 160.
54. للتوسع في موضوع إنشاء المدارس في سوريا انظر: زيدان، د. ت.، ص 37- 42

ألسـنة الطلاب والمعلمين، وبنشر اسـتخدامها على ألسـنة أجيال من الخريجين الذين كان لبعضهم شأن في الثقافة العربية.

5. إن استخدام مثقفين بحجم المطران جرمانوس فرحات، والمعلم بطرس البستاني، والشيخ ناصيـف اليازجي، والمعلم رشـيد الشرتونـي لهذه المصطلحات، على مـا لهم من مكانة في الشام على وجه الخصوص، وفي العالم العربي على وجه العموم، يقدم تسويغا لاستخدامها على ألسنة وأقلام العامة من المثقفين والدارسين.
6. نخلص مما سـبق إلى تصور أن المصطلحات التي تسـتخدم فيها إضافة مصطلح التنوين إلى أسماء الحركات مرت بمرحلة كانت فيها شائعة على ألسنة المعلمين، بعد نشوء المدارس وانتشـارها، واستخدمت شـفويا قبل ظهورها في الكتب المذكورة، على مدى زمن طويل إلى أن رأى فيهـا من ذكرناهم مصطلحات مشروعة، وجديرة بالاسـتخدام الرسـمي، والكتب المذكورة كانت مسؤولة عن نقلها من الاستخدام الشفوي إلى الاستخدام الرسمي.

ينبغي التنويه في هذا المقام بأن تأليف وطباعة الكتب في قواعد اللغة العربية لمؤلفين من الموارنة قد بدأ في الغرب في القرن السـابع عشر، وتخبرنـا المصادر أن أول كتاب من هذا النوع في قواعد اللغـة العربية كان قد طبع في فرنسـا سـنة 1613، وهو من تأليف القـس جبرائيل الصهيوني والشماس يوحنا الحصروني المذكورين أعلاه، وكان عنوانه باللغة العربية: **في صناعة النحو**،[55] وفي اللاتينيـة *Grammatica Arabica Maronitarum*، (النحو العربي تأليف الموارنة)،[56] كما وجدنا أسـماء مؤلفات طبعت في مطبعة روما هي: **مبادئ اللغة العربية**، لمنصور شالاق الذي طبـع سـنة 1622، و**كتاب نحو اللغة العربيـة**، لبطرس المطوشي الماروني، الذي طبع سـنة 1624.[57] لـم نتمكن في المرحلة الراهنة من الرجوع إلى هذه الكتب، إلا أننا لا نسـتبعد أن يكون بعضهـا قد اسـتخدم المصطلحات الجديـدة، ولكن هذا يدعـم النتائج التي توصلنـا إليها، ولا يغيرها، لأن كتاب كرسـتن قد سـبقها، وهو الدليل على بداية ظهور هـذه المصطلحات بصورة موثقة، ولأن كتاب **بحث المطالب** كان أول كتاب طبع في المشرق في الموضوع، وتأثيره في من جاء بعده واضح، بينما لا نلمس تأثيرا يمكن إثباته للكتب السابقة في من ألف في الموضوع لاحقا.

55. رضوان، 1953، ص 8.
56. بدوي، 1993، ص 554–553. وهو يشير إلى أن سنة الطباعة كانت 1616، بخلاف ما ورد في المصدر السابق، ويظهر أنه قد وقع خطأ في اسم الكتاب باللاتينية عند بدوي بحذف كلمة "Arabica" منه.
57. رضوان، 1953، ص 6، ونظن أن اسم عائلة المؤلف الأول هو «شلق» ، وهي عائلة معروفة في لبنان، وقد يكون مصدر الخطأ نقل الاسم من اللاتينية.

لا بـد من الاحتراز أيضا من التعميم في الحكم، فاسـتخدام المصطلحـات الجديدة لا يعم جميع من ألف في الموضوع من المسـيحيين في بلاد الشـام. فإننا نجد كتبا أخـرى لمؤلفين لبنانيين من نفس المرحلة، لم تسـتخدم هذه المصطلحات على الإطلاق، فقد ألف الشـدياق (1804–1887) كتابا في النحو والصرف، كانت الطبعة الأولى منه سنة 1872، وقد أسماه **غنية الطالب ومنية الراغب**، وتأثر العنوان بعنوان كتاب المطران جرمانوس ظاهر، ولم يستخدم فيه أسلوب إضافة مصطلح التنوين إلى أسماء الحركات، فهو يقول في سياق حديثه عن حرف الألف:

> أن تكون [الألف] بدلا من نون ساكنة، وهي إما تنوين التوكيد نحو ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا، أو **تنوين المنصوب** نحو رأيت زيدا، في لغة غير ربيعة، ولا يعد منها الألف المبدلة من نون إذن.[58]

ونرى أن الشـدياق يتقيد في الاقتباس أعلاه بالاستخدام الشـائع في المصادر القديمة، في التعبير عن التنوين في حالة النصب، وهذا التوجه في اسـتخدام المصطلح، هو التوجه الذي اتبعه المؤلف في الكتاب بوجه عام.

نشـير في هذا المقـام أيضا إلى القس يوسـف الجعيتاوي (؟) الذي نشر كتـاب **مراقي الطالب إلى بحـث المطالـب** «وفيه إعراب ما ورد من الأمثال في كتاب المطـران جرمانوس»،[59] وله أيضا كتاب **كفاية الطالب وبغية الراغب في علم النحو**، المطبوع سـنة 1909، وتأثر عنوان كتابه بكتـاب المطران جرمانوس ظاهر هنا أيضا.[60] نشـير إلى أن الـذي «ضبطه وأحكم تأليفه»، كما ورد تحـت عنوان الكتاب، هو الخوري نعمة الله باخـوس (1854–1929) الذي ذكره مارون عبـود ضمن من علقوا على كتـاب المطران جرمانوس.[61] رغم هذا التأثر الواضح فإن الجعيتاوي لم يأخذ بالمصطلحات الخاصة بأنواع التنوين، التي استخدمها المطران جرمانوس، ولكنه تقيد بالاستخدام الشائع للمصطلحات المتعلقة بالتنوين.[62]

نخلـص مما سـبق إلى أن ظهـور المصطلحات الجديدة ظل يسـير جنبا إلى جنب مع اسـتمرار اسـتخدام المصطلحات التي كانت شـائعة منذ بداية التأليـف في القواعد، حيث يتم الفصل بين مصطلح التنوين والمصطلحات الدالة على الإعراب أو على أسماء الحركات.

58. الشدياق، د.ت. والإبراز ليس في الأصل.
59. انظر: شيخو، 1991، ج 3، ص 453.
60. نجد في هذا الكتاب، ولأول مرة، من يخصص كتابا للتلميذ وآخر للمعلم، فيه إيضاحات وحل للتمارين
61. عبود، د. ت.، ص 35، ملاحظة 1.
62. انظر مثلا: الجعيتاوي، 1909، ص 5–6؛ انظر أيضا: الجعيتاوي، 1910، ص 2، وهو يذكر في سـياق الإعراب أنواع التنوين كتنوين الصرف وتنوين العوض.

المصطلحات في مصر في عصر النهضة

لقـد كان رفاعـة الطهطـاوي (1801–1873) أول مـن كلّفه ديوان المـدارس بوضع كتاب في النحـو،[63] فألف كتاب **التحفة المكتبيـة لتقريب اللغة العربية** سـنة 1868،[64] والطهطاوي لا يسـتخدم في كتابه المذكور صيغ إضافة التنويـن إلى الحركات،[65] وفي أمثلة الإعراب الواردة في الكتاب، لا يذكر التنوين على الإطلاق، فهو يقول في إعراب: قام زيدٌ: «زيد: فاعل مرفوع وعلامة رفعه ضمة»،[66] فلا يتحدث عن التنوين في معرض حديثه عن الإعراب.

نجد بعد الطهطاوي سلسـلة **قواعد اللغة العربية**، التي يقول الأسـتاذ الدكتور محمود فهمي حجازي عنها:

> أهـم منظومة مـن الكتـب النحوية التعليمية سـبقت عـلي الجارم، هي تلـك الكتب الأربعة التـي ألَّفها حفني ناصف ومحمـد دياب ومصطفى طموم ومحمـد صالح في القاهرة (1886م–1891م) وهي بداية التأليف الجماعي للكتب المدرسية، وقد استمر استخدام هذه المنظومة حتى سنة 1929م.[67]

وإذا عدنا إلى الكتب المذكورة، فإننا نجدها تسـتخدم المصطلحات الشـائعة في المصادر العربية القديمـة، والتي تفصل بين التنوين والإعراب أو أسـماء الحـركات، فقد جاء في باب الوقف، على سـبيل المثـال، ما يـلي: «.. والتنوين يحذف في الرفـع والجر، ويقلب ألفا في النصـب؛ كهذا قلمْ، وكتبت بقلمْ، وبريت قلما».[68]

ولمصطفى طموم (ت. 1935) المشارك في السلسلة المذكورة، كتاب بعنوان **سراج الكتبة**، وهو لا يخرج فيه عما اسـتخدم في الكتب المشـتركة المذكورة، وهو يقرن مصطلح التنوين بالإعراب كقوله في سـياق حديثه عـن زيادة الواو في «عمرو»: «أن لا يكون منصوبـا منونا»[69] كما يقرنه بأسـماء الحـركات كقوله: «التنوين يكتب ألفا إذا وقع بعـد فتحة مطلقا»،[70] وهو متابع في ذلك للاستخدام الشائع في المصادر القديمة.

63. حجازي، 2010، 7/2.
64. ن. م. ومصحح طباعة الكتاب يضيف صفحتين بعد تمامه، ويؤرخ للطباعة بالتاريخ الشـعري ونصه: «تحفتي راق طبعها»، ومجموع أحرفها هو 1286 (هجرية). انظر: الطهطاوي، 1868، ص 2 من إضافة مصحح الطبع.
65. انظر مثلا: الطهطاوي، 1886، ص 11.
66. ن. م.، ص 15، وانظر أيضا عدم ذكر التنوين في الوقف ص 172.
67. حجازي، 2010، 7/3.
68. ناصف وآخرون، 2008، ص 124.
69. طموم، 1893، ص 47.
70. ن.م.، ص 39.

يجدر أن نشــير إلى كتــاب **النحو الواضح** لعلي الجــارم (1881-1949) ومصطفى أمين (؟) رغم ظهوره المتأخر نسبيا عن المرحلة التي تشملها الدراسة، فهو من أشهر الكتب عندنا لشيوع اســتخدامه في المدارس، وبالعودة إليه نجد ما وجدناه عند الطهطاوي وحفني ناصف ورفاقه، فالكتــاب لا يفصّل «أنواع» التنوين، ولكنه يذكره بلا إضافة إلى مصطلحات الإعراب أو أســماء الحركات، كما أنه لا يذكر التنوين عند إعراب النماذج التي يقدمها.

نشــير أيضــا إلى أن نصر الهوريني (ت. 1874)، نشر أحد الكتــب الهامة في قواعد الإملاء تحت عنــوان: **المطالع النصرية للمطابع المصرية في الأصــول الخطية**، وفيه نجد ما وجدناه عند غيره من المؤلفين المصريين من الالتزام باستخدام المصطلحات الشائعة في الكتب القديمة.[71]

نصــل ممــا تقدم إلى أن المصطلحات الجديــدة المتعلقة بالتنوين لم تكــن متداولة في مصر، كما كانت في بلاد الشام، والواقع أن علوم اللغة في مصر بوجه عام ظلت تحت تأثير المؤلفات القديمة، ويقــول جرجي زيــدان إن ما ظهر في مصر من علوم اللغة في العصر الأول من النهضة لا يخرج عما كتب قبله، وأكثره تلخيص أو شرح أو تعليق على كتب القدماء.[72]

بين إضافة التنوين إلى مصطلحات الإعراب وإضافته إلى أسماء الحركات

نورد بداية شرح المعري (ت. 1057) لأحد أبيات المتنبي (ت. 965) في كتابه **معجز أحمد**:

دُونَ التَّعانُقِ نَاحِلَيْنِ كَشَكْلَتَي نَصْبٍ أَدَقَّهُمَا وَضَمَّ الشَّاكِلُ

> يقــول: كم وقفــة وقفنا للوداع، وكنــا ناحلين، وبقينــا دون المعانقة من خــوف الرقيب، وكنا قريبين، كتقارب شــكلتي نصــبٍ دقيقتين قريبتين بعضها من بعض، أدقهما الشــاكل، وضمّ إحديهما [هكذا في الأصل] إلى الأخرى. أي قارب بينهما. **وقد احترز في ذلك عن البناء لأن الشــكلتين إذا اجتمعــا في النصب كانتا تنوينًا، والتنوين يختص بالنصب؛ لأن الفتح لا يكون تنوينًا.**[73]

ومعنى هذا أنّ أبا العلاء استحسن، على أقل تقدير، استخدام المتنبي مصطلح النصب واحترازه من اســتخدام مصطلح الفتح، وذلك أن التنوين يختص بالإعراب، وعندما يكون الاسم معربا لا نستخدم مصطلح الفتح للدلالة على إعرابه، فالفتح خاص بالبناء كما قال.

يحوي هذا الكلام بذور النقاش الذي نشــهده اليوم حول صحة اســتخدام المصطلحات: تنوين

71. انظر مثلا: الهوريني، 1302 هــ، ص 137.
72. زيدان، د. ت.، ج 4، ص 230.
73. المعري، 1992، ج 3، ص 275.

الضم أو الفتح أو الكسر، وإيثار البعض استخدام المصطلحات: تنوين الرفع أو النصب أو الجر للأسباب التي ذكرها أبو العلاء.

خلال استعراضنا ما ورد في المصادر القديمة، وجدناها لا تتحرج في استخدام مصطلح التنوين بعد أسماء الحركات، ولكننا لم نجد إضافة التنوين إلى الضم والفتح والجر لا في الكتب القديمة ولا في الكتب الصادرة في الغرب أو الشرق بعد دخول الطباعة، باستثناء مصدر واحد هو كتاب الشرتوني **مبادئ العربية في الصرف والنحو** الآنف الذكر، وقد اقتبسنا عنه فيما سبق استخدامه المصطلحات: تنوين الضم والفتح والكسر، ونشير هنا إلى أننا وجدنا عنده بالإضافة لذلك ما يلي:

> التنوين نون ساكنة تزاد على آخر الاسم لفظا لا خطا. وهو ثلاثة أنواع: الأول تنوين الرفع نحو كتابٌ (كتابُنْ) والثاني تنوين النصب نحو كتابًا (كتابَنْ) والثالث تنوين الجرّ نحو كتابٍ (كتابِنْ).[74]

إن استخدام الشرتوني لكلا الأسلوبين في التعبير عن أنواع التنوين قد يدل على وجود نقاش حول المصطلحات الصحيحة من ناحية، ولكنه يدل بالضرورة على أن الشرتوني يرى أن الاستخدامين صحيحان.

وبما أننا لم نجد في الكتب السابقة للشرتوني استخدام المصطلحات: تنوين الرفع، تنوين النصب، تنوين الجر، فهذا يقودنا إلى الاعتقاد أن الشرتوني هو أول من وثق هذه المصطلحات في الكتابة الرسمية، وذلك إلى جانب استمرار استخدام إضافة مصطلح التنوين إلى الضم والفتح والكسر.

إذا عدنا للادعاء القائل بأن الضم والفتح والكسر هي من مصطلحات البناء لا الإعراب، وأن التنوين لا يلحق إلا أواخر الكلمات المعربة، وعليه فاستخدام الضم والفتح والكسر غير صحيح، وهو ما عبر عنه المعري في الاقتباس الذي أوردناه، فإننا نقول إن استخدام المصادر لهذه المصطلحات هو بصفتها أسماء للحركات، والحركات ذاتها هي علامات مشتركة في البناء والإعراب، حتى إن المبرد يقول «التنوين المفتوح ما قبله [...] نحو رأيت زيدا» في الاقتباس (1) الذي أوردناه تحت عنوان «التنوين مع أسماء الحركات»، و«زيدا» في المثال هو مفعول به منصوب، وهو معرب كما لا يخفى، وقد استخدم المبرد العبارة «التنوين المفتوح ما قبله» وهو يعني التنوين الذي سبقته فتحة، وقد أوضح ابن هشام ذلك، في الاقتباس (2) تحت نفس العنوان، بقوله في سياق حديثه عن التنوين في الوقف: «يبدل ألفا بعد الفتحة: إعرابية كانت، ك (رأيت زيدا)، أو بنائية ك (أيها) و(ويها)». ويبدو أن اليازجي اقتبس ذلك بقوله: «يشمل تنوين

74. الشرتوني، 1986أ، ص 7.

الفتح ما كان فتحه إعرابيا كرأيت زيدًا أو بنائيا نحو أيهًا وعصًا وفتًى».[75]
إن انتشــار المدارس، وانتشــار تعليم اللغــة العربية للمبتدئين في الصفــوف الدنيا، كان قد ألزم المدرســين، في اعتقادنــا، البحث عن مصطلحــات قريبة المتناول، فالطــلاب في هذه الصفوف لا يعرفون مصطلحات الإعراب ولا البناء، وربط اســم التنوين بالحركة هو مما يقربه إلى الإدراك، ويسهل فهمه وتدريسه.
نــرى أيضــا، كما يفهم مــن الاقتباس عن اليازجي أعــلاه، أن قولنا «تنوين فتــح» أكثر نجاعة مــن قولنــا «تنوين نصب»، وذلك أولا، لأنه ليس كل منصوب منونــا، وثانيا لأنه ليس كل تنوين نرســمه فتحة منصوبــا، كقولنا عصًا وفتًى، ولهــذا فقولنا تنوين فتح يشــمل ما كان منصوبا وعلامة نصبه الفتحة، أو ما كان يرســم فتحة وهو غير منصوب، بينما يختص مصطلح تنوين النصب بما كان منصوبا وعلامة نصبه الفتحة، ولا يمكن التدليل بواســطته، أو بواســطة بقية مصطلحات الإعراب على التنوين في كلمات مثل: عصًا، فتًى، قاضٍ..إلخ.
إن ما أوردناه من تعليل قد يفسر انتشار إضافة مصطلح التنوين إلى أسماء الحركات، أكثر من إضافته إلى مصطلحات الإعراب، وهذا ليس في المصادر التي أوردناها فقط، ولكن في الاستخدام العــام كما نلحظــه في بلادنا، وقد يقوي هذا الادعــاء أيضا، أننا فحصنا العبــارة «تنوين فتح» عــلى الإنترنت، فحصلنا على 53100 نتيجة لهذا التركيــب، بينما يعطي فحص التركيب «تنوين نصب» 4100 نتيجة.[76] قد تكون لهذا الفحص نواقصه العلمية، إلا أنه يقدم صورة لما هو شائع اليوم في الاستخدام بوجه عام، الأمر الذي لم تعالجه الدراسة، وهو جدير بدراسة خاصة.

هل نحتاج إلى تصنيف ل «أنواع» التنوين؟

التنويــن، مثله مثل غيره من الظواهر اللغوية، هو ظاهرة صوتية من ناحية وظاهرة خطية من ناحية ثانية.
التنوين، من ناحية صوتية، هو إضافة صوت نون ســاكنة في نهاية بعض الكلمات، وفق قواعد معروفة. ولو ظهرت هذه النون خطيا لكتبنا كلمة «كتاب» المنونة بأحد الأشكال التالية: كتابُن، كتابَــن، كتابِــن، وفي جميع هذه الحالات لا نحتاج إلى «تصنيــف» للتنوين إلى تنوين ضم أو فتح أو كــسر، أو تنويــن رفع أو نصب أو جر، عند من يفضــل مصطلحات الإعراب، ولقلنا في إعراب «كتابُن» في الجملة «هذا كتابُن»: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة، والنون للتنوين مثلا، وفي هذه الحالة لا يختلط على البعض التنوين بالإعراب، لأن علامة التنوين مستقلة عن علامة الإعراب.

75. اليازجي، ص 130، ملاحظة 2.
76. تاريخ الفحص 4.4.2013.

ولكـن الأمر ليس على ما ذكرنا، فأشـكال كتابة كلمة «كتاب» المنونة هي: كتـابٌ، كتابًا، كتابٍ، وهـذا معناه أننا جعلنا لنفس الصوت (صوت نون التنوين) ثلاث علامات مختلفة: ضمة ثانية، أو فتحة ثانية، أو كسرة ثانية.

تعدد العلامات للصوت الواحد يستدعي التمييز بين هذه العلامات اصطلاحيا، وهذا ليس جديدا في اللغة العربية، فهناك ظواهر أخرى لها نفس الخاصية، كالتاء المفتوحة (أو المبسوطة)، والتاء المربوطـة، وهنا أيضـا احتجنا إلى تسـميتين للتمييز بين علامتين مختلفتـين لصوت واحد، فلا فرق بين لفظ التاء في كلمة «مدرسةٌ»، ولفظها في كلمة «بنتٌ»، ومع ذلك احتجنا إلى مصطلحين للتمييز بين شكلي الكتابة.

مثل هذا يمكن أن يقال في تسـمية الألف في الكلمتين «دنا» و «بنى»، فالأولى ألف قائمة والثانية يائيـة أو على صورة الياء، والصوت هنا، كما نلفظه اليوم، واحد، ولكن شـكل الكتابة مختلف، والمصطلحان هما للتمييز بين شكلي الكتابة وليس بين لفظين مختلفين.

حتى تغير كتابة الحروف حسـب موضعها في الكلمة، أطلقت عليه تسـميات تمييزية نعبر بها عن اختلاف طريقة كتابتها، لا طريقة لفظها، وهذه التسـميات هي: في بداية الكلمة، في وسـط الكلمة، في نهاية الكلمة، ولو اخترع مسـتخدمو اللغة على مر الأجيال لهذه الأشكال مصطلحات خاصـة لما كان الأمر غريبا، ولاعتدناها، ولكن اكتفـي هنا بالعبارات الدالة على موقع الحرف في الكلمة، والذي استدعاه هو الحاجة إليه للتمييز بين طرق الكتابة لا بين الأصوات.

إذا عدنا للتنوين فإننا نرسـمه ضمة أو فتحة أو كسرة كما بيّنا، بمقتضى الحركة التي تسـبقه. ولو اكتفينا بالمصطلح «تنوين» لما استطعنا أن نخاطب متعلم اللغة الذي يجهل الظاهرة بكلام دال على طريقة الكتابة، وما المصطلحات العلمية إلا واسـطة للفهم والإفهام في مختلف العلوم، تتميـز بالإيجـاز وتعميم الدلالة، فتفهم باللفظة الواحدة ما يحتـاج إلى قليل أو كثير من الشرح والتفسير.

لا شك أن مستخدميه الأوائل وجدوا في هذه المصطلحات سهولة واختصارا ونجاعة، لأنها تربط المصطلح بشـكل الكتابـة، ومتعلم اللغة يتعرف الحركات قبل تعلمـه التنوين، وربط مصطلح التنوين بالمصطلحات الدالة على الحركات هو ما يكسبه هذه السهولة وهذه النجاعة، ولولا ذلك لما انتشر هذا الانتشار الواسع في المؤسسات التعليمية في مختلف الأقطار.

الخلاصة

1. استخدمت المصادر القديمة مصطلحين منفصلين، واحدا يدل على التنوين، والآخر يدل على الإعـراب أو على الحركة التي تسـبق التنوين، ونعني بذلك أنهـم وصفوا الكلمة أنها منونة وأنها مرفوعة أو منصوبة أو مجرورة، أو أن التنوين مسبوق بالضم أو الفتح أو الجر، وقد استمرت هذه الطريقة في الدلالة على الاسم المنون حتى يومنا هذا.
2. نجـد منـذ بداية القرن السـابع عشر مصادر تسـتخدم مصطلحات جديـدة تضيف فيها التنويـن إلى الحـركات كتنوين الضمّ أو الفتح أو الكسر، وقـد أشرنا إلى الكتب التي وجدنا فيها هذه المصطلحات.
3. نعتقـد أن انتشـار المدارس الطائفية المسـيحية كان الحافز وراء البحـث عن مصطلحات جديدة يستطيع الطالب فهمها، وذلك لسهولة ربط طريقة كتابة التنوين بالحركات.
4. كان رشيد الشرتوني المؤلف الوحيد الذي وجدناه يستخدم مصطلحات يضيف فيه التنوين إلى مصطلحات الإعراب، وذلك كقوله تنوين الرفع والنصب والجرّ.
5. نميـل إلى الاعتقاد أن المصطلحات الجديدة بنوعيها كانت قد انتشرت شـفويا قبل توثيقها في الكتب.
6. نـرى أن المصطلحـات التـي تضيـف التنوين إلى أسـماء الحـركات أكثر نجاعـة من تلك التـي تضيفـه إلى مصطلحات الإعـراب وذلك لإمكانيـة وصف جميع حـالات التنوين بها، ولاسـتخدامها مصطلحـات يعرفها الطالب في بدايـات تعلم اللغة، وهـي الضمة والفتحة والكسرة، في الوقت الذي تكون فيه مفاهيم الإعراب والبناء غريبة ومجهولة.
7. نـرى أن طريقـة الكتابـة العربية التي تدل عـلى التنوين بعلامة هي حركـة ثانية، وتعدد طرق كتابته لتعدد الحركات، كل هذا يسوغ استخدام المصطلحات الجديدة التي تربط بين التنوين وبين الحركة السابقة له.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- باللغة العربية:

ابن منظور، د. ت. ابـن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (د. ت.) **لسـان العرب**، بيروت: دار صادر.

ابن هشام، 1998 ابن هشـام، عبد الله (1998)، **أوضح المسـالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق د. محمود مصطفى حلاوي، بيروت.

أبو زيد، 2012 أبو زيد، شـفيق (2012)، «دور المسيحيين في النهضة العربية الحديثة»، مجلّة الحصـاد (3): http://almawarina.blogspot.co.il/2012/04/3.html

تاريخ الدخول: 4.4.2013

أحمد، 2003 أحمد، سـامي سـليمان (2003)،»البداية المجهولة لتجديـد الدرس النحوي في العـصر الحديث (القـرن الثامن عشر وكتاب «بحث المطالـب»)»، وقائع مؤتمر العربيـة وقرن من الدرس النحوي **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، تموز – كانون الأول، 2006، العدد71، ص 191- 212.

الأندلسي، 1993 الأندلسي، أبو حيان (1993)، **تفسـير البحر المحيط**، دراسـة وتحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، بيروت: دار الكتب العلمية.

بدوي، 1993 بدوي، عبد الرحمن (1993)، **موسوعة المستشرقين**، ط 3، بيروت: دار العلم للملايين.

البستاني، 1895 البسـتاني، بطـرس (1895)، **مفتـاح المصباح في الـصرف والنحو**، بيروت: المطبعة الأميركانية.

البستاني، 1977 البستاني، بطرس (1977)، **محيط المحيط**، بيروت: مكتبة لبنان.

البغدادي، 1997 البغدادي، عبد القادر (1997)، **خزانة الأدب**، ج 3، ط 4، تحقيق عبد السـلام هاروت، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الجعيتاوي، 1909 الجعيتاوي، يوسـف (1909)، **كفاية الطالـب وبغية الراغب في علم النحو**، الجزء الأول، كتاب التلميذ، بيروت: صبرا.

الجعيتاوي، 1910 الجعيتاوي، يوسـف (1910)، **كفاية الطالـب وبغية الراغب في علم النحو**، كتاب المعلم، بيروت: صبرا

حجازي، 2010 حجـازي، محمود فهمي (2010)، «عـلي الجارم رجل التربيـة والتعليم، رؤية تاريخيـة لجهـوده في إعـداد الكتـاب المـدرسي»، ضمـن: **ندوة الشـاعر علي الجارم**، (نسـخة إلكترونية) 7/1- 7/10، موقع: كلية التعليم المفتوح، المكتبة الإلكترونية:

http://www.ust.edu/open/library/islamic&arabic/alogah_

wa_maajem.html

رضوان، 1953	رضوان، أبو الفتوح (1953)، **تاريخ مطبعة بولاق ولمحة في تاريخ الطباعة في بلدان الشرق الأوسط**، القاهرة: المطبعة الأميرية.
رزق، د. ت.	رزق، كرم (د. ت.) «المحطات الرئيسية في تاريخ الرهبانية اللبنانية المارونية»، نسخة إلكترونية على الرابط: http://www.olm.org.lb/Content/pdf/history_ar.pdf تاريخ الدخول: 4.4.2013
الزركلي، 2002	الزركلي، خير الدين (2002)، **الأعلام**، طبعة 15، بيروت: دار العلم للملايين.
زيدان، د. ت.	زيدان، جرجي (د. ت.)، **تاريخ آداب اللغة العربية**، الجزء الرابع، [القاهرة]: دار الهلال.
سيبويه، 1966	سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر (1966)، **الكتاب**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت: دار الجبل.
السيوطي، 1426 هـ	السيوطي، جلال الدين (1426 هـ)، **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق مركز الدراسات القرآنية، المملكة العربية السعودية.
السيوطي، د. ت.	السيوطي، جلال الدين (د. ت.)، **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، صيدا – بيروت: المكتبة العصرية.
الشرتوني، 1986	الشرتوني، رشيد (1986)، **مبادئ العربية**، الابتدائي، ط 6، بيروت: المكتبة الشرقية.
الشرتوني، 1986أ	الشرتوني، رشيد (1986)، **مبادئ العربية**، ج 1، ط 6، بيروت: المكتبة الشرقية.
شيخو، 1991	شيخو، لويس (1991)، تاريخ الآداب العربية، ط 3، بيروت: دار المشرق.
طموم، 1893	طموم، مصطفى (1893، 1311 هـ)، **سراج الكتبة شرح تحفة الأحبة**، القاهرة: بولاق.
الطهطاوي، 1886	الطهطاوي، رفاعة (1886، 1286 هـ)، **التحفة المكتبية لتقريب اللغة العربية**، مصر.
عبود، د.ت.	عبود، مارون (د. ت.)، **رواد النهضة الحديثة**، بيروت: دار الثقافة.
الفاخوري، د. ت.	الفاخوري، حنا (د. ت.)، **تاريخ الأدب العربي**، بيروت: المطبعة البولسية.
الفراهيدي، 2003	الفراهيدي، الخليل بن أحمد (2003)، **كتاب العين**، ج 3، تحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية.
فرحات، 1854	فرحات، جرمانوس (1854)، **مصباح الطالب في بحث المطالب**، بتعليق بطرس البستاني، بيروت.
القلقشندي، 1914	القلقشندي، أحمد (1914)، **صبح الأعشى**، ج 3، القاهرة: دار الكتب الخديوية، المطبعة الأميرية.
القوزي، 1981	القوزي، عوض حمد (1981)، **المصطلح النحوي، نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري**، الرياض: جامعة الرياض.

المبرد، 1994	المــبرد، محمــد بن يزيــد (1994)، **المقتضب**، تحقيــق محمد عبــد الخالق عضيمة، القاهرة.
المعري، 1992	المعــري، أبو العلاء (1992)، **شرح ديوان أبــي الطيب المتنبي المتنبي لأبي العلاء المعــري، معجــز أحمد**، تحقيــق الدكتور عبد المجيــد دياب، ط 2، القاهــرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
الموسوعة العربية	**الموسوعة العربية**، «عبدالله البستاني»، نسخة إلكترونية، الرابط: http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=159172&vid=9 تاريخ الدخول: 27.2.2013
ناصف وآخرون، 2008	ناصف، حفني؛ دياب، محمد؛ طموم، مصطفى؛ عمر، محمود؛ محمد، ســلطان بك (2008)، **قواعد اللغة العربية**، القاهرة: مكتبة الآداب.
الهوريني، 1302 هــ	الهورينــي، نــصر (1302 هـــ)، **المطالــع النصرية للمطابــع المصرية في الأصول الخطية**، ط 2، مصر: المطابع الميرية ببولاق.
ويكيبيديا	**ويكيبيديا الموسوعة الحرة**، «ناصيف اليازجي»، نسخة إلكترونية، الرابط: http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%A7%D8%B5%D9%8A%D9%81_%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A7%D8%B2%D8%AC%D9%8A تاريخ الدخول: 27.2.2013
اليازجي، 1913	اليازجي، ناصيف (1913)، **فصل الخطاب في أصول لغة الأعراب**، بيروت: المطبعة الأميركانية.

ب- بلغات أخرى:

Caspari, 1887	Caspari, C. P. (1887), *Arabische Grammatic*, Halles a. S., Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
De Sacy, 1831	De Sacy, Silvestre (1831), *Grammaire Arabe*, 2ed., Paris.
Ewald, 1831	Ewald, H. (1831), *Grammatica Critica Linguae Arabicae*, Lipsiae.
Erpenius, 1636	Erpenius, Thomas (1636), *Grammatica Arabica*, Janson.
Kirsten, 1608	Kirsteni, Petri (1608), *Grammatices Arabicae*, Breslae: Baumann.
Lumsden, 1813	Lumsden, Matthew (1813), *A Grammar of the Arabic language*, Calcutta.
Roorda, 1835	Roorda, Taco (1835), *Grammatica Arabica*, editio secondo, G. T. N. Suringar.

Wright, 1977 Wright. w. (1977), *A Grammar of the ArabicLanguage*, 3rd E., Cmbridgeuniversity press, London, New York, Melbourne.

גולדנטאל, 1857 גולדנטאל, יעקב (1857), **מספיק לידיעת דקדוק לשון ערבי**, וינה.

الاشتقاق اللغويّ وجوانِب متعلّقة به لدى اللغويّين والنحْويّين العرب القدامى

مراد موسى
أكاديمية القاسمي
الكلية الأكاديمية بيت بيرل

ملخّص

الإتيمولوجيا بمفهومها كفرع لغويّ يُعنى بالكشف عن حقيقة أصل الكلمة وتطوّرها زمنيّا (دياكرونيّا) وتزامنيّا (سينكرونيّا)، لها ارتباط بصيغة الكلمة واشتقاقها من الجذر أو الأصل. وعليه فإنّ فهم أصول الكلمات لا بدّ وأن يجعل الكلمات المعجميّة راسخة في الذّهن ولا تتعرّض للنسيان، لا سيّما خلال استعمالها في السياقات المختلفة.
التعبير الدارج لدى اللغويّين والنحْويّين العرب في القرون الوسطى للإتيمولوجيا هو **الاشتقاق** من حيث تبيان كيفيّة اشتقاق الكلمة من الجذر والأصل، والتعبير المعاصر **تأثيل** المتّصل بكلمة أثْلَة (etymon) يرتبط أيضا بشكل مباشر بالاشتقاق من الأصول، إضافة إلى تعابير معاصرة أخرى نحو اشتقاق عامّ، مادّة أصليّة ومادة فرعيّة وغيرها ممّا له علاقة بالإتيمولوجيا.
التعرّف على الحرف كصوت لغويّ والكشف عن اشتقاق تسميته (حرف)، بالإضافة إلى تناول مبحث الحركات والتنوين التي تلازم حروف الكلمة، له دور مباشر في فهم بُنيَة الكلمة وصيغتها. وهذا بحدّ ذاته يتّصل بما يعرف بالتعبير أصل (stem) والتعبير جذر (root) حيث يشكلان الأساس لكلّ كلمة معجميّة.
والجذر للأفعال وغالبيّة الأسماء هو ثلاثيّ الأحرف، مع التأكيد على تقبّل احتمال كونه ثنائيّا من ناحية زمنيّة (دياكرونيّة) وقد تطوّر تزامنيّا (سينكرونيّا) إلى أصل ثلاثيّ. وترتبط الفكرة

القائلــة بثلاثيّة الجذر بظاهــرة الحذف، حيث أنّه هناك كلمات تبدو في لفظهــا ثنائيّةً لكنّها في الأصــل ثلاثيّــة الأحرف نحو (دم) و (فم). وهذه الظاهرة قد ترتبط بما يعرف بالتعويض نحو ال (تاء) في آخر كلمة **سَنَة** كتعويض عن حذف الواو من أوّل أصل الكلمة.

1. تمهيد

إنَّ علم اللّسانيّات المعاصر (linguistics)، يُعنَى بدراسة اللّغة في ظلّ أربعة مجالات:

علــم الأصــوات (phonetics and phonology)، الّــذي يتنــاول الحركات النّطقيّــة بأنواعها الخاصّة، خلال إحداث المتكلِّم للصوت، ومن ثَمّ انتقال الصوت عبر الموجات الصّوتيّة واستقبال السّامع لهذه الأصوات.

علم الأشكال (morphology)، ويتناول بنية الكلمة (الوزن الصرفيّ)، استنادًا إلى الأصل والجذر، نحو ما يُعرَف في العربيّة مثلا باسم الفاعل والمفعول (participles).

علم النّحو (syntax)، ويتناول تقســيم الكلمة إلى أنواع (اسم، فعل وحرف وغير ذلك) وتركيب هذه الكلمات في مبنى يطلق عليه جملة (sentence)، نحو ما يُعرَف في العربيّة بجملة اسميّة/ فعليّة (nominal/verbal sentence).

علم الدلالة ويشمل: المعنى، المعجميَّة والإتيمولوجيا (etymology).

بشــكل عــامّ، ترتبط الإتيمولوجيا من منظــور علم اللّغة المعاصر ب: العبــارات، صيغة الكلمة، الأصــل والجذر. والإتيمولوجيا بشــكل أو بآخر تتعقّب المعنى الأســاسيّ وتتنــاول كيفيّة تطوّر الكلمات تاريخيًّا أي تبيان أثلات هذه الكلمات استنادًا إلى الأصل والجذر.

التعبــير etymology مشــتقّ من اللاتينيّة *etymo-logy* أي: صحيــح + عِلم، فيكون التعبير بمعنى «المعنى الحقيقيّ للكلمة» (true meaning). (انظر: Moore، 2002، 150).

ويقابل هذه التسمية في العربيّة: (انظر: Baalabki، 1990، ص 178)

* **التأثيل** المأخوذ من كلمة **أَثْل** وهو الجذر.
* **التأصيل** المأخوذ من كلمة **الأصل** وهو الأساس.
* **الاشتقاق** المأخوذ من الفعل **شَقَّ** بمعنى اقتطع أو اجتَزَأ.
* **الترسيس** بمعنى إرجاع الكلمة إلى أصلها الحقيقيّ.

هذه المســمّيات الإتيمولوجيَّة بشــكل أو بآخر، تتعلّق بما يُعرَف ب (الأصل) أو (الجذر) للكلمة، غير أنّ التعبير «**الاشتقاق**» هو الأكثر درجا في النّصوص اللغويّة العربيّة في القرون الوسطى. وهــذا المجال الأخير (الإتيمولوجيا etymology) يشــكّل الموضوع الخاضِع للبحث، حيث نقف عــلى توضيح مفهــوم اللغويّين والنحْويّين العرب في القرون الوســطى لهــذا الاصطلاح على أنه

مرتبــط بالمعجميّــة أو الدلالــة أو المعاني للكلمة العربيّــة. والفترات الزمنيّــة الخاصّة بالقرون الوســطى المعتمدَة في بحثنا هي تلك المتراوحة بين القرن الثامن الميلاديّ والقرن الســادس عشر الميــلاديّ. على أنّنا نقوم بإجراء المقارَنات اللازمة بما يتعلّق بالموضوع من وجهة نظر غربيّة في عِلم اللّغة المعاصر، وذلك ليتسنّى لنا معرفة وتحديد مكان «الاشتقاق» في مجال الإتيمولوجيا في علم اللغة الغربيّ المعاصر.

والعربيّة كما هو معروف، هي لغة من اللّغات السامية (من هذه اللّغات الحيّة اليوم هي العبريّة، الأثيوبيّة، الكرديّة وبعض الآراميّة في جنوب سوريا). هذه اللّغات السّاميَّة لها مبنًى خاصّ بها، وتتشــابَه فيما بينها وتتقارب من بعضها في المفردات، الجذور، أوزان الأفعال والأسماء وتركيب الجُمَل (النّحو). وبفضل هذا التشــابه والقرابة بين اللّغات الســاميّة، يســتدعينا الأمر إلى إجراء بحث حول الإتيمولوجيا العربيّة في مقابل اللّغات السّاميّة الأخرى بشكل متعمّق ومستفيض في دراســة قائمة بذاتها في المســتقبَل، بالرّغم من أنّنا نقوم بذلك في بعض مواضِع بحثنا هذا وفق مقتضيات السياق.

التعبــير **اشــتقاق** الذي أشرنا إليــه، يتعلّق بالكلمة التي يوجد لها أســاس ترجِــع إليه، على أنّ هذا الأســاس قد يكون عبارة عن حروف منتظَمَة في الجذر، أو أصل مشــتقّ من الجذر. فكلمة مثل **سَــليط** بمعنــى الدُّهن اليابس والذي يســتلزِم القوّة والدكّ لاســتخراجه، لا بدّ وأن تتّصل بالمعنى الأســاسيّ للجذر **س-ل-ط**. كما وقد يكون الأســاس للكلمة المشــتقَّة راجع إلى العلاقة الطبيعيَّــة بين الأجراس الصوتيّة لحروف الكلمة ومحــاكاة الصوت في الطبيعة، وهذا ما يعرف بالأونوموتوبيــا (onomatopoeia)، نحــو كلمة **صَرَّ** بمعنى أحدث صوتــا، على أنّ هذه الكلمة تحاكي الصوت المسموع من الحشرة الليليّة «صرار الليل».

بالإضافة إلى ذلك، ســننظر في المبادئ والأسس الّتي ارتكز عليها اللغويّون والنحْويّون العرب في القرون الوسطى بخصوص «الاشتقاق».

هناك أبحاث ســابقة ذات علاقة إلى حدّ ما بالاشتقاق، نذكر منها للباحثين: Donner (2007)، Bohas (2002)، Zanned (2005)، Zammit (2002)، Frangieh و Sara (1994)، Darir (1993)، Chaudhary Akram (1987)، Badry (2007) وغيرهــم، حيــث ارتبطت أبحاثهم بشــكل أو بآخر بالجــذر، الصيغة، بنية الكلمة والمعنى. لكنّ هــذه الأبحاث لم تتناول «الاشتقاق» بشــكل مباشر وبشكل متعمّق من حيث الكشف عن مفهومه كمجال لغويّ متبلور وقائــم بذاته لدى اللغويّين والنحْويّين العرب في القرون الوســطى، خــلال التحرّي والتنقيب في نصوص هؤلاء اللغويّين والنحْويّين، كما سنفعل في بحثنا هذا.

2. مفهوم عامّ للاشتقاق اللغويّ:

مـن المعوّل عليـه بدايةً ومن خلال علم اللّغـة المعاصر، التطرّق إلى التصنيـف الفئويّ لمفردات المعجم الذي يسوقه لنا Lehman (2008، 548) والذي يمكننا إدراجه على النحو التالي:

- عبارة (phrase).
- صيغة الكلمة (word form).
- أصل (stem).
- جذر (root).

هذه الفئات الأربع للكلمة المعجميّة، تخضع للدراسـة من خلال علم الاشتقاق (Etymology). التعبير نفسه (etymology) حسبما يذكر King (2007، 284) مشتقّ من اليونانيّة *-etymo logy* أي: المعنى الصحيح (true meaning) + عِلم، والمقصود دراسـة المعنى الأصليّ للكلمة. وكذلك Moore (2002، ص 150) يؤكّد لنا أنّ الإتيمولوجيا تُعنى بمحاولة الوصول إلى حقيقة وأصـل الكلمـة، ويعطي على ذلك المثـال: كلمة *crayfish* = جراد البحر، على أنّها مشـتقّة من الفرنسـيّة القديمة *crevice*. وبهذا، يشير King (ن. م.، ص278-279) إلى أنّ الإتيمولوجيا عمليًّـا تُفضي إلى فتح الكلمة وإظهار الجذر لها ومن ثَمّ الوصول إلى المعنى الأصليّ، وهذا بدوره يثري الكلمة ولا يجعلها منسـيّة. ويؤكّد (ن. م.، ص 279) أنّ الإتيمولوجيا الكاشـفة عن أصل الكلمة تعيد اللّغة إلى مرونتها وفكّ غموضها، فمثلا على ما يذكر (ن. م.، ص 280) أنّ إتيمولوجيا كلمة *method* تُردّ إلى اللاتينيّة بمعنى بُعد أو اتجاه، ممّا يدلّ على طريقة أو طريق. أمّا المعنى المعاصر فهو نهج أو أسلوب، وهذا إن عكس فإنّما يعكس لنا دور الإتيمولوجيا في تبيان مرونة اللّغة والتغلّب على غموضها.

يضـاف إلى ذلك، أنّ الإتيمولوجيا تُعنى بالتدخّل في تاريخ الكلمة وعرض التغيّرات الطارئة كما يشير King (نفس المصدر، ص279) و Leglise و Migge (2007، ص 314). معنى ذلك أنّ تجريد الزّوائد عن الجذر له علاقة بالإتيمولوجيا أيضًا، وها هو L. Bauer (2008، ص 196-197) يتحدّث عن صياغة الكلمة خلال إقحام الزّوائد (affixes). فالزوائد يمكن أن تزاد بشكل عـام في أوّل أو في آخـر الأصل أو المادّة الأصليّة (lexeme) باعتبار أنّ ذلك يغيّر في المعنى، وعند ذلك، يجب التفريق، على ما يشـير L. Bauer، بين ما هو مادّة أصليّة وبين صيغة الكلمة. فمثلا *consume* = يسـتهلك، تتـوزّع بالزيـادة إلى: *consume*، *consumes*، *consuming* و *consumed*، بحيث أنّ هذه الكلمات لها نفس المادّة الأصليّة وهي: *consume* ولكن لها أربع صيـغ مختلفة المعنى. كما أنّه يشـير (نفس المصدر) إلى ما يعـرَف بالتصريف (inflectional morphology)، بحيث أنّ الزيادة على المادة الأصليّة تغيّر المعنى خلال تصريف المادّة مثلا من

المذكّر إلى المؤنّث، نحو: *tiger* = نمر ← *tigress* = نمرة.
فالإتيمولوجيا إذًا، لا شكّ أنّها توسّع مجال معنى الكلمة، ممّا يسهم في استعمال اللّغة أكثر فأكثر في واقعنا على ما يعبّر عنه King (ص287)، خاصة وأنّ إتيمولوجيا الكلمات دائمة التطوّر دياكرونيًّا وسنكرونيًّا حسب Wulf (2007، 97، 128). ولا استبعاد لما يذكره Ellis (2008، ص 377) من أنّ البحث عن أصول الكلمات يكشف عن مدى انتقال المعاني عبر اللّغات، وهذا ما نجده مصدّقًا عليه من قِبَل Lundbladh (2007، ص 232–233) الذي يصرّح بأنّ الصيغ الأصليّة للكلمات الإنجليزيّة مثلا، يرجع معظمها إلى الألمانيّة أو الهندو-أوروبيّة (Proto-Indo-European)، وفقط بواسطة الإتيمولوجيا يمكننا فهم التطوّر الحاصل للمعنى، بحيث أنّ هناك آليّة تعرف بازدواجيّة التلفّظ للكلمة، ممّا يدلّ على تنظيم تاريخي جديد متطوّر تزامنيًّا لعدّة معان.
فالاشتقاق الذي هو مبحث العلاقة بين أصل الكلمة والمعنى الأصليّ، يعتبر عند Kekoni (1997، ص 283) أساسًا لموضوع علم اللّغة (linguistics)، ولا غرابة في ذلك إذا رجعنا إلى Sovern (1993، ص 51) الذي يؤكّد لنا على أنّ الاشتقاق (etymology) يكشف عن الجذر للكلمة وتطوّر معناها بالتماثل مع الجذر للنبات الذي يعتبر مصدرًا للحياة والنموّ.
في مقابل الإتيمولوجيا المنهجيّة، هناك ما يعرَف بالإتيمولوجيا الشعبيّة (folk/popular etymology)، وهي عند Gorlach (1998، ص 159) عبارة عن تناول المادة اللغويّة الأصليّة وإعادة تفسيرها من قِبَل عامّة الشّعب، ولكن على ضوء التعرّف على المعنى الأصليّ، مثل صياغة كلمة دخيلة لا يتّفق مبناها الأصليّ مع أبنية للغة الدارجة، ومن ثَمَّ تحويلها إلى صيغة تتفق مع هذه اللغة الدارجة.
بإمكاننا أن نمثّل لذلك ما يذكره Baalabki (1990، ص 386) في العربيّة الكلاسيكيّة مثلا، حيث تحويل صيغة **ياشر يُهَنعِم** اسم أحد ملوك حميَر إلى صيغة **ناشِر النِّعَم**. مثال آخر هو كلمة **إبريق** وهو الإناء لصبّ الماء المشتقّة شعبيّا من الفعل **بَرَقَ** بمعنى: لَمَعَ، باعتبار أنّ الإناء يلمَع. لكنّ الكلمة في حقيقتها مشتقّة بواسطة تعريب الكلمة الأصليّة الفارسيّة المركبَة من: **آب** بمعنى (ماء) و **ريختِن** بمعنى (الصَّبّ).
لكنّ Gorlach (ن. م.، ص 160) يشير إلى أنّ الإتيمولوجيا الشعبيّة تظهر في: المحتوى الظرفيّ غير الجديّ نحو: لغة الأطفال، الخطاب التمثيليّ، واللغة الدارجة لدى رجال الكوميديا وما شابه.
في القرون الوسطى، هناك تطرّق للغويّين والنحْويّين العرب إلى الاشتقاق.[1] فابن فارس (د.

1. يورد السيوطي أسماء من ألّف في الاشتقاق من اللغويّين المبكّرين: الأصمعي، قطرب، أبو الحسن الأخفش، أبو نصر الباهلي، المبرّد، ابن دريد، الزجّاج، ابن السرّاج، الرمّاني، النحّاس وابن خالويه. انظر السيوطي، د.ت.، 1، ص 350.

ت.، ص57) يصرّح بأنّ العرب **اشــتقّوا** بعض الكلمات من بعضها. والذي يجذب انتباهنا إذا عرّجنا إلى ما يذكره الســيوطي (د. ت.، 1، 346) عن **الاشــتقاق** على أنّه ظاهرة لغويّة هامّة في كلام العرب. ويستشــهد على وجــود هذه الظاهرة بحديث قدسيّ: «أنا **الــرّحمٰن** خلقتُ الرّحم،[2] و**شــققْتُ** لها من اســمي». وكأنّ الســيوطي يلمّح إلى اشــتقاق **الرّحمٰن** من **الرّحم**. ومن هنا، يعرّف الســيوطي **الاشــتقاق** على أنّه أخذ صيغة من أخرى بالاشــتراك بينهما في المعنى الأصليّ للمادّة الأصليّة، على أنّ الصيغة الثانية [المشتقّة] تنبّه على معنى الأصل.

وإذا رجعنا إلى ما قبل الســيوطي، نجد الميداني (1981، ص 4) يتطرّق إلى الاشتقاق من خلال تفريقه بين التعبيرَيْن **مشــتقّ** و **موضوع**. ويعرّف **المشــتقّ** على أنّــه كلمة ترجع إلى أصل، في حــين أنّ **الموضــوع** يطلَق على ما ليس له أصل أُخِذَ منه. لذا، فإنّ الاشــتقاق عند الميداني يجمع بين لفظتَيْن مشتركتَيْن في المعنى والتركيب أي تركيب الحروف، بحيث أنّ المشتقّ يُرَدّ إلى الأصل. فمثــلًا، **ضرَبَ** هو مشــتقّ يردّ إلى **ضَرْب** الأصــل، وكذلك **مضروب** يُردّ أيضًــا إلى الأصل وهو **ضرَبَ**، وهكذا، فإنّما يكون (x) مشتقّ من (y): الأصل.

مــن جهــة أخرى، يرى الميداني (د. ت.، ص 5) أنّه في حالــة وقوع الاتفاق في المعنى بين كلمتَيْن مــع الاختــلاف في اللّفظيْن نحو: **ذِئب** و **سرحان** أو نحو: **نــصرَ** و **أعانَ**، فلا يجوز اعتبار ذلك اشتقاقًا، في الوقت الذي يختلف فيه تركيب الحروف بين الكلمتَيْن.

بالإضافة إلى ذلك، يؤكّد الميداني، أن الاشتقاق يكشف عن الزوائد الدّاخلة على الأصل، ممّا يعني ثبوت الزوائد في **المشــتقّ** وسقوطها من **الأصل**، نحو: **ضارَبَ، تضارَبَ، استضرَبَ** و **ضرَّبَ**، إذ يتّضح في هذه المشتقّات الزوائد الداخلة على الأصل المأخوذ من الجذر **ض-ر-ب**.

أمّــا ابــن عصفــور (1973، 1، ص 30-31) فيتطرّق إلى الاشــتقاق خلال وقوفــه على التعبير **تصريف**. وبدايةً، يرى ابن عصفور أنّ التصريف هو الأســاس لعلــوم العربيّة، حيث يؤكّد ابن عصفور أنّ معرفة ذات الكلمة قبل أن تركّب في جملة، لهو ضروريّ وأساسيّ ومقدّم على معرفة حالة الكلمة بعد تركيبها في الجملة.

التصريــف عند ابــن عصفور نوعان: النوع الأوّل يتمثّل في تغيــير الكلمة من صيغة لأخرى مع التغيّر في المعنى، نحو: **ضرَبَ، ضرَّبَ، تضرَّبَ، تضارَبَ و اضطرَبَ**، على أنّ هذه التصريفات هي **مشتقّة** من الأصل **ضَرْب** التابع للجذر **ض-ر-ب**، وبالتالي يؤكّد كما أوردنا عن الميداني، على ثبوت الزوائد في التصريفات [المشتقّات] وسقوطها من الأصل.

ويرى ابن جنّي، 1985، 1، ص 17، أنّ من ينشــغل **بعلم الاشــتقاق**، لا بدّ وأن يكون واســع العلم (ســبْطًا)، متمكّنًا (مرتاضًا)، وليس مبتدئًا (كزًّا ريِّضًا).

2. في ملاحظة رقم (1) لمحقّق المزهر، ورد أنّ **الرّحم** تعتبر صيغة مصدر مثل **الرّحمة**. انظر السيوطي، د. ت.، 1، ص 346-347.

النــوع الثانــي من التصريف عند ابــن عصفور، هو إجراء تغيير في صيغــة الكلمة دون تغيّر في المعنــى نحــو: **قَوَلَ** تتغيّر إلى **قالَ**، إذ أنّ المعنى ثابت في التصريــف **قالَ** كما هو في الأصل **قَوَلَ**. ويتبــع لهذا النوع الثاني من التصريف الاشــتقاقيّ، تغيّر الصيغة بواســطة الحذف (النّقص)، نحــو **وِعْدَة** تتغــيّر إلى **عِدَة**، وبواســطة **القلب** نحو ما ذكرنــاه **قَوَلَ** تتغيّر بقلــب الواو: **قالَ**، وكذلك بواسطة إبدال حرف بحرف آخر نحو: **اوتَزَنَ** تتغيّر إلى **اتَّزَنَ**. ويمكن أن يقع التصريف بواســطة **النّقل**، أي نقــل عيْن الجذر إلى لام الجذر، نحو: **شــاكٍ** و **لاثٍ**،[3] بحيث أنّ (الكاف) في **شاكٍ** و (الثّاء) في **لاثٍ** هما عيْن الجذر في الأصل [**ش-كــ-و، ل-ث-ي**].

أبو حيّان (1986، 1، ص 13) يتطرّق إلى ما يسمّى ب**الاشتقاق الأكبر** و **الاشتقاق الأصغر**، نفس التسمية التي استحدثها ابن جنّي (انظر مثلا: 1986-1988، 2، ص 135).[4] فالاشتقاق **الأكبر** عبارة عن إنشــاء تركيب للكلمة بواســطة تقليب ترتيب الحروف الجذريّة بالاشــتراك في المعنى الواحد، مثل: **قول، وقل، لقو، لوق** إلخ، بحيث تدلّ جميع هذه الاشــتقاقات على معنى الخَفَّة والسّرعة. وأبو حيّان ينسب هذه التسميّة إلى ابن جنّي.

أمّــا بخصوص الاشــتقاق **الأصغــر**، فإنّ أبا حيّان يبــيّن أنّه عبارة عن إنشــاء تركيب من **مادّة** باتّفاق بينهما في المعنى الأساسيّ، نحو: **أحمر** مشتقّة من **حُمْرَة**.

ينبّه أبو حيّان (ن. م.، ص 14) إلى أنّ ســيبويه كان يلاحظ الاشــتقاق، ويذكر أيضًا أنّه يعرَف عند الكثيرين باسم **تفريع**، على أنّ المشتقّ يتفرّع من المشتقّ منه بواسطة التغيّرات، أهمّها:

- زيادة حركة، مثل: **عَلَم** المشتقّة من **عِلْم**.
- زيادة حرف، مثل: **جازِع** المشتقّة من **جزع**، و **ضارِب** المشتقّة من **ضَرْب**.
- نقصان حركة، مثل: **فَرْس** المشتقّة من **فَرَس**.
- نقصان حرف، مثل: **بنت** المشتقّة من **بنات**.
- تنقيص حركة وزيادة حرف، مثل: **غضْبى** المشتقّة من **غَضَب**.

ويتعرّض أبو حيّان (ن. م.، ص 15) إلى مدى **الاشتقاق** في العربيّة، على أنّه يكثر الاشتقاق من المصادر، وكذلك يكثر في العَلَم، لكنّه يقلّ في اســم الــذات (الجِنس)، مثل: **غُراب** الذي يمكن أن يكون مشتقًّا من **الاغتراب**، و**جرادَة** المشتقّة من **الجَرْد**. وهنا، يفسّر السيوطي (المزهر، 1، ص 350) أقليّة الاشتقاق في اسم الذات، وذلك باعتباره أصلا **مرتَجَلا** أي موضوعا، ومع هذا، يمكن

3. **شاكٍ** بمعنى مريض، من الجذر **ش-ك-و**، و **لاثٍ** بمعنى شجر يسيل من ساقه شيء أبيض خائر، من الجذر **ل-ث-ي**. انظر: ابن منظور، 1994، 14، ص 439، 15، ص 240.

4. **الاشــتقاق الأكــبر** في مقابـل **الأصغر** عند ابن جنّــي، يطلق عليه **التقليبــات** (metathesis) وهــو لا يتجزّأ من علِم الاشتقاق، حيث يستند إلى تقليبات حروف الجذر بالاعتماد على المعنى الأساسيّ. وقمنا بتوضيحه والوقوف عليه ضمن دراسة إتيمولوجيّة سيُعمَل على استصدارها لاحقا.

أن يقع فيه اشتقاق على سبيل التشبيه، نحو: **غُراب** من **اغتراب**، بالتشبيه.

وكما أنّ ابن عصفور تطرّق إلى الاشـتقاق من خلال وقوفه على التعبير **تصريف**، كما أسـلفنا، كذلك أبو حيّان (ن. م.) يتطرّق إلى هذا التعبير (تصريف)، ويعتبره شبيهًا بالاشتقاق وهو عنده عبارة عن تغيّر صيغة **الأصل** إلى صيغة **الفرع**.

أمّا الفرق بين التصريف والاشـتقاق حسـب أبي حيّان، فهو يتمثّل في الزوائد، حيث أنّ الزوائد تثبت في المشـتقّ **الفرع** وتسـقط من المشـتقّ منـه **الأصل**، في حين في التصريـف ما يحصل هو العكـس، نحو: **كِتاب** و **كُتُب**، حيث يلاحظ خلال تغـيّر صيغة المفرد **الأصل** بوجود الألف، إلى صيغة الجمع **الفرع** بسقوط الألف.

ويشير أبو حيّان (ن. م.، ص 17) إلى أنّ الاشتقاق والتصريف لا يحصلان في الاسم الأعجميّ، ولا يحصلان في الحرف (اسم الصوت)، ولا يحصلان في الاسم المبنيّ، مع وجود بعض التصريف في أسماء الإشارة نحو: **هذانِ**، ووجود بعض الاشتقاق في نحو **قطّ**. ويضيف أيضًا أنّ الاشتقاق لا يحصل في الاسم المكوّن من خمسة حروف جذريّة.

السـيوطي (د. ت.، 1، ص 346–347) كمـا ذكرنـا، عرّف الاشـتقاق على أنّـه أخذ صيغة من أخرى، وهنا نضيف أنّه يؤكّد على الاتفاق بين المشـتقّ والمشـتقّ منه **الأصل** في المعنى الأسـاسيّ وهيئة تركيب الحروف، بحيث يكون المشتقّ منبّهًا على الزيادة على الأصل نحو اشتقاق **ضارِب** من **ضَرَبَ**، و **حَذِر** من **حَذِرَ**.

والسـيوطي يؤكّد على ضرورة تشـخيص الدلالة خلال الاشـتقاق، فهو يرى في **ضَرَبَ** مثلا أنّه يدلّ على مطلق وقوع الضرب وهو مشـتقّ من المصدر **ضَرْب**، في حين أنّ زيادة الحروف خلال الاشتقاق يزيد من الدلالة، نحو: **ضارِب** و **مضروب**، **يضرب** و **اضرِب**، على أنّها مشتقّات من الفعـل **ضَرَبَ** ولهـا دلالات أكثر منه، ولكن كلّ هذه الاشـتقاقات راجعة إلى الجذر **ض–ر–ب**. وهذا هو الاشتقاق **الأصغر** عنده.

وبخصوص الاشـتقاق **الأكبر** الذي استحدث تسـميته ابن جنّي، والذي أوردناه عن أبي حيّان، فـيرى السـيوطي (ن. م.، ص 347) أنّ هذا الابتداع ليس معتمَدًا في اللغة، ولا يمكن اسـتنباط الاشـتقاق به، وإنّما على حدّ تعبيره، قد اسـتحدثه ابن جنّي لتوضيح قوّة ردّ تقاليب الجذر إلى المعنى الأساسيّ المشترَك.[5]

بخصوص ظاهرة الاشـتقاق وما أوضحناه من تعابير خاصّة بـه، من الضروريّ جذب الانتباه

5. في الواقع، يتطرّق السـيوطي إلى الاشتقاق **الأكبر** الذي اسـتحدثه ابن جنّي، في موضع آخر (انظر: السيوطي، 1992، 6، ص 230)، على أنّه تأليف كلمات مشتقّة من نفس الجذر لكن بقلبها استنادًا إلى المعنى الأساسيّ المشترَك، وينقل عن كتاب المحرر الجذر **ك–ل–م** على أنّ له خمسـة تقليبات بمعنى الشِّـدّة والقوّة: **كلم، كمل، لكم، مكل** و **ملك**، في حين أنّ التقليب السادس **لمك** هو مهمَل في العربيّة. ويؤكّد السيوطي (ن. م.) أنّ هذا الاشتقاق ليس معوّلا عليه.

إلى أنّ هنــاك أراء فيــه كظاهرة لغويّة حســبما يذكر كلّ من أبي حيّان والســيوطي. فأبو حيّان (1986، 1، ص 14) يصرّح بأنّ الجمهور من اللغويّين يذهبون إلى **اشتقاق** بعض الكلمات من بعضها، وكذلك السيوطي (د. ت.، 1، ص 347) يؤكّد على ذلك.

من جهة أخرى يشــير أبو حيّان إلى الرأي القائل بعدم وجود الاشتقاق، بمعنى أنّ كلّ مادّة هي **أصــل**، وعــلى رأس هذا الرأي يقف الزجاج، وعند الســيوطي، نجد تفنيد هــذا المذهب في الوقت الذي تظهر فيه كلمة ما تستوفي شروط الاشتقاق، وهي: اشتراك في المعنى الأساسيّ بين كلمتيْن، وتشابه في البنية التركيبيّة إلى جانب وجود الجذر المشترك، نحو **ضارِب** و **ضرَبَ**.

وهناك رأي ثالث، يرى بأنّ الكلام كلّه اشتقاق، ويفنّد السيوطي أيضًا هذا الرأي، بحيث أنّ ذلك يــؤدّي إلى كون كلّ كلمة **فرعا** وهكذا يتمّ الدوران والتسلســل دون الرجوع إلى أصل، وهذا غير منطقيّ، لذا، لا بدّ وأن يكون **للفرع** أصل مشتقّ منه.

يمكن أن تكون الكلمة مشــتقّة من أصلين، على ما ينوه به الســيوطي (ن. م.، ص349–350)، وعند ذلك يُلجَأ إلى ترجيح أحدهما على الآخر وفق المعايير التالية:

- الأمكنيّة: بمعنى الأصل الأمكن بينهما، مثل: **مهْدَد** وهو اســم امرأة، هل هو مشــتقّ من **الهدّ** أم من **المهد**. وهنا الترجيح للأصل **مهد**، وذلك لأنّ وزن (كَرُمَ) أمكن وأفصح وأكثر من وزن (كَرَّ)، وبالتالي فإنّ **مَهُدَ** هو أمكن من **هدَّ**.
- الأشرفيّة: مثل كلمة **(الله)** هل هي مشــتقّة من **ألِهَ** أم من **لَوهَ** أم من **وَلِهَ**. والمعوّل عليه أنّها مشتقّة من **ألِهَ** على أنّ هذا اللفظ أشرف وأقرب إلى لفظ الجلالة **الله.**[6]
- ترجيح الأخصّ على الأعمّ نحو **الفضل** يرجّح على **الفضيلة**.
- ســهولة التصرّف، مثل اشتقاق **المعارَضَة** من **العَرْض** بمعنى الظهور، ترجّح على اشتقاقها من **العُرض** بمعنى الناحية.
- الجوهر أي الثابت والعَرَض أي المتغيّر، على أنّ ردّ المشتقّ إلى الجوهر أولى من رده إلى العَرَض، وذلك لأنّ الجوهر هو الأسبق، مثل: «**استحجَرَ** الطّين» بمعنى تحوّلَ الطّين إلى **حجَر**، على أنّه مشتقّ من الجوهر **حجَر**.

في البحــث المعــاصر أيضًا، يوجــد تطرّق إلى مفهوم **الاشــتقاق**، ونقف هنا على أهــمّ ما يمكننا رصــده اســتنادًا إلى Drozdik (1969). فهو (ص 99) يبرز أنّ **الاشــتقاق** في العربيّة مرتبط بصياغة الكلمة، ويؤكّد على أنّه قريب من الاصطلاح الموجود في علم اللغة المعاصر derivation. والاشتقاق حسبما يذكر Drozdik من الواضح أنّه في العربيّة لا يغطّي فقط صياغة الكلمة، بل

6. سنفصّل اشتقاق لفظ الجلالة (**الله**) ضمن الوقوف على معجميّة اشتقاقيّة من الأصول في دراسة صادرة مستقبلا.

تصريفهــا[7] أيضًا، ويورد (ن. م.، ص 100) أنّ الشــهابي يربط عددا من التعابير حول صياغة الكلمة تشمل الإجراءات التالية: وسائل الاشتقاق، مجاز، نحْت وتعريب.[8]

أمّا عند الزيّات، كما يشــير Drozdik فيختلف عن ســابقه الشــهابي نوعا ما، حيث يســتعمل التعابــير التاليــة المتعلّقــة بصياغة الكلمة: ارتجال، اشــتقاق ومجاز أو تجــوّز. إلى جانب ذلك يضيف الزيّات التعبير **مولَّد**[9] وهو عبارة عن لفظ مســتحدث بعد العربيّة الكلاسيكيّة، بواسطة القياس أو السّــماع. فبواســطة القياس فإنّ المولَّد يكون معدَّلا، وبواســطة السّماع فإنّه يكون غير معدّل. ومظهر حسبما يشير Drozdik (ن. م.، ص 101) يذكر خمس إجراءات في صياغة الكلمة: تعريب، نحْت، اشتقاق، زيادة واقتباس.

ويجــذب Drozdik انتباهنا إلى أنّ **الاشــتقاق** من أهــمّ ما تتميّز به العربيّــة، والتصريح الذي يورده حول هذا أنّ اللّغة العربيّة هي «لغة اشــتقاق». ونفس الباحث (ص101-102) يعرض لنــا تعريــف عبد الله أمين للاشــتقاق، على أنّه إجراء يتمّ فيه أخذ كلمــة من كلمة أخرى، بحيث يكــون تناســب في اللفظ والمعنى بين المأخــوذ والمأخوذ منه. هذا التعريف، في الواقع كما يشــير Drozdik، يعكس ما يورده السيوطي حول نظام الاشتقاق **الأصغر** و **الأكبر**،[10] والذي تناولناه آنفًا، بحيث يركّز Drozdik بخصوص الاشــتقاق الأصغر على تشــخيص الاختلاف الحاصل في الصيغة المشتقّة عن المادّة الأصليّة من حيث الحركات والهيئة، مثل: **ضارَبَ** المشتقّة من **ضَرَبَ**.

ويمضي Drozdik (ن. م.، ص103-104) في أنّ حســن حســين فهمي يقسّــم **الاشــتقاق** إلى **صغير** كما ورد تعريفه سابقًا، وإلى **كبير**، على أنّ الاشتقاق الكبير عنده يجري بواسطة **تبديل** الحــروف الثلاثيّــة للأصل على أســاس المعنى المشــترك، مثــل: **ن ج د، ج ن د، ج د ن، د ج ن** وهكذا. وفي الاشتقاق الكبير، حسب فهمي كما ينوه Drozdik، يكون اتفاق بين الحروف المكوّنة للجذر في الأصل وفي المشتقّ، لكنّ الاختلاف يقع في ترتيب هذه الحروف. مثال: **(ج ب ذ)** و **(ج**

---

7. في البحــث المعــاصر، يظهر لنــا Wynn (1997، ص 110) أنّ الجــذر العربيّ يوجد له عدّة تصريفــات متنوّعة، مثل: **د-ر-س** عــلى أنّ له التصريفات التالية في العربيّة المعاصرة: **دَرَسَ، دَرَّسَ، تدارَسَ، انْدَرَسَ** (بمعنى مُسِــحَ)، **درْس، دِراس** (بمعنى درْس الحَبّ)، **دِراسة، دراسيّ، دَريس** (بمعنى شاحب)، **درّاس** (بمعنى طالب مجتهد)، **درّاسَة** (آلة)، **مدرسة، تدريس، مُدرِّس**، وهكذا.

8. **النّحت** هو اشتقاق كلمة واحدة من كلمتيْن أو أكثر. أمّا **التعريب** فهو إجراء تغيير على كلمة أجنبيّة عن العربيّة بحيث تلائم وزنًا صرفيًّا معيّنًا، وسنفصّل ذلك ضمن دراسة مستقبليّة.

9. ســنتطرّق إلى **المولَّد** ضمن إطار التعريب في العربيّة الكلاســيكيّة عند لغويّي القرون الوســطى، في الدراسة المستقبليّة ضمن التعريب.

10. يتنــاول Drozdik الاشــتقاق **الأكبر** كما ذكرنــاه لدى لغويّي القرون الوســطى والذي ســنتطرّق إليه مفصّلا ضمن الدراسة الإتيمولوجيّة التي أشرنا إليها في ملاحظة سابقة، بأنّ المادة اللغويّة تبقى محفوظة لكن بترتيب مختلف يصل إلى ستّة ترتيبات، نحو: **ق و ل، و ل ق، و ق ل، ل ق و**، وهكذا، بحيث أنّ التقليبات تشترك فيما بينها في المعنى الأساسيّ وهو الخِفَّة والسّرعة. انظر: Drozdik, 1969, p. 102.

ذ ب). والكلمات يمكن أن تتشابه في النّطق لكنّها تختلف في حروف الجذر، وهذا، نوع آخر من الاشتقاق الكبير، نحو: **(ز ع ق)** و **(ن ع ق)** و **(ن هـ ق)**.

يتحوّل Drozdik (ن. م.، ص 104–105) إلى علي عبد الواحد وافي، حيث عنده يوجد **اشتقاق عــامّ** وهــو مماثل للاشــتقاق الصّغير/ الأصغر ، وعنده أيضًا اشــتقاق **كبــير أوّل** وهو مماثل للاشــتقاق الكبير المذكور سابقًا. وعنده أيضًا اشتقاق **كبير ثانٍ** وهو مماثل لما ورد عند فهمي، حيــث اختــلاف حروف الجذر نحو **(ز ع ق)** و **(ن ع ق)** و (**ن** هـ **ق)**. أمثلة يوردها Drozdik عن الاشــتقاق **العــامّ** عند علي عبد الواحــد وافي، والمماثل للاشــتقاق الصغير/ الأصغــر: **عَلِمَ، عَلِمنــا، إعلام، إعلاميّ، يعلِّــم، معلّمون، عِلْم، عَلَم، علامَة، معَالِــم، عالِم، عُلوم** وغيرها. لكــنّ Drozdik (نفــس المصــدر، ص105) ينبّــه إلى أنّ أمثلة عبد الواحد تشــتمل في حقيقتها على علاقتيْن متداخلتيْن: اشــتقاق وتصريف. وبخصوص اشــتقاق كبير **أوّل** واشتقاق كبير **ثانٍ** عنــد عبد الواحد، يبــيّن Drozdik (ن. م.، ص 105–106) أنّ عبد الواحد يختصر النوع الأوّل بالتعبير اشــتقاق **كبير** الذي ترتبط فيه قلب ترتيب حروف الجذر بالمعنى الأســاسيّ المشــترَك، نحــو: **ر ك ب، ك ر ب، ب ر ك، ب ك ر، ر ب ك و ك ب ر**، في حــين يختــصر النــوع الثاني بالتعبير اشتقاق **أكبر** والذي يتمّ فيه إبدال في حروف الجذر على أساس التشابه الصوتي في النّطق، مثل: **هدَرَ** و **هدَلَ** على أنّ (ر) و (ل) تتشابهان في خصائص النّطق.[11]

أمّــا عنــد عبد الله أمين على مــا يذكر Drozdik (ن. م.، ص 106) بخصوص الاشــتقاق الكبير الحاصل فيه إبدال بين حرفيْن في الجذر، فيستعمل له التعبير **إبدال لغويّ** أو **إبدال اشتقاقيّ**، نحو: **جثا** و **جذا**. وعنده الاشــتقاق الكبير أو **الكُبــار** الحاصل فيه تغيير ترتيب حروف الجذر بالاتفــاق في المعنــى الأســاسيّ، مثل: **جــبَّ** و **بجَّ**، فيســتعمل له التعبــير **قلْب لغــويّ** أو **قلْب اشــتقاقيّ**. يضــاف إلى ذلك عنــد عبد الله أمين الاشــتقاق **الكُبّار** أو (النّحــت) وهو أخذ كلمة واحدة من كلمتيْن أو أكثر.

ينتقل Drozdik (ص 109) إلى حامد عبد القادر، الذي يعرض **الاشتقاق** حسب الأنواع التالية:

اشتقاق أصل **خفيف** من أصل **ثقيل**، نحو: **جزَز** من **قصَص**.

اشتقاق أصل من الجذر، نحو: **قَصَل** من **ق-ص-ص**.

اشتقاق بالقلب وهو الاشتقاق الكبير المشار إليه والمستحدث من قِبَل ابن جنّي، نحو: **(وقل)** و **(قلو)** وغيرها.

اشــتقاق بالزيادة، مثل: **فتَّح** و **تفتَّحَ** المشــتقّتان من **فَتَحَ**. وهنا يجدر ذكر إشــارة Czapkie

11. الرّاء: لثويّة حنكيّة، تخرج عند التقاء طرف اللّســان بالجزء من الحنك الواقع بين اللثّة وســقف الحنك الصّلب. الّلام: أسنانيّة لثويَّة تخرج عند التقاء طرف اللّسان بأصول ما بين الأسنان واللثّة. انظر: Wright, 1971, 1, pp.4–5.

(1965، ص 312) إلى أنّ الاشتقاق يرتبط بمعدّل زيادة ثلاثة حروف على الأصل.
اشــتقاق أســماء من أفعال مجرّدة أو مزيدة، نحــو: **فاتِح** و **مِفتاح** من **فَتَــحَ**. و Abuleil و Alsmara (2004، ص 99) ضمن هذا الإطار، يؤكّدان على أنّ الاسم المشتقّ يكون عادة مشتقًّا من فعل، مثل: **مَكْتَب** من **كَتَبَ**، استنادًا إلى الجذر.
ومن الضروريّ في هذا البند، التنبيه إلى ما يقترحه Bahumaid (1994، ص 136) من ترجمة etymology إلى العربيّة، مســتندًا في ذلك إلى باقلا الخولي: - التأثيل، - تطوّر معاني المفردات، - تاريــخ الكلمــات. وبإمكاننــا أن نضيف ما يقابل هذه التســمية في العربيّة لــدى Baalabki (1990، ص 178) محاولين تفسير ذلك قدر المستطاع:
- **التأثيل**، على أنّها مأخوذة من كلمة **أثل/أثلة** بمعنى الأساس.
- **التأصيل**، على أنّها من كلمة **أصل** وهو الأساس.
- **اشتقاق**، وقد يكون من **شقَّ** بمعنى اقتطع أو اجتزأ.
- **ترسيس**، من **رسَّ** بمعنى ردّ الكلمة إلى أصلها.

ومهما يكن من أمر، فإنّ **الاشــتقاق** مهمّ جدّا للّغة العربيّة، على ما يصرّح به Darrir (1993، ص 164، 169)، ويجعلهــا تتميّــز بالابتكار والتجديــد وذلك بفضل تعــدّد الجذور والأصول العربيّة. لذا، فإنّ صياغة الكلمة في العربيّة يعتمد أساسًا على الاشتقاق، وهذه الصياغة ما زالت متطوّرة في العربيّة المعاصرة. فواضع المفردات في العربيّة المعاصرة، حسب Darrir (ن. م.، ص 165)، عندما يواجه كلمة جديدة أجنبيّة، ينظر أوّلا في **الاشتقاق** الجذريّ، مثل:
- *plane* ← اسم فاعل: **طائر** + ة: **طائرة.**
- *radio* ← **أذاعَ** ← اسم آلة: **مِذياع.**
- *laboratory* ← **اختبَرَ** ← اسم مكان: **مُختَبَر.**

3. **الحرف :**
من خلال علم اللّغة المعاصر، يرى Nuckolls (1992، ص 52) أنّ الحروف عبارة عن أصوات خارجــة في نظام معيّن، يعبَّر عنها بالرموز، وهذه الأصوات تشــكّل هيئة مســتوعبة، ممّا يثري الفهم والتفاعل الاتصاليّ خلال بناء الكلمة.
وكلّ صوت له نوعيّة يمكننا فحصها خلال الكلمات، لا سيّما الكلمات أحاديّة الحرف، وهذا يدلّ عــلى أنّ نوعيّــة الأصوات هي عالميّة، على حدّ تعبــير Kekoni (1997، ص 309). وهو يرى أنّ نوعيّــة الأصوات تكون بمثابة عتبة تلتقي فيها الرموز والمعاني معًا. وقريب ممّا ذكر، نجد عند

Hines (1974، ص 338) أنّ انضمــام الرّموز الصوتيّة إلى بعضها البعض يؤدّي إلى التعرّف على المعنى كما هو مكتسـب من خلال التجربة الحياتيّة، والذي يؤكّد على هذا، حسـب Hines (ن. م.، ص 333) أنّـه عندما يتمّ الوقف والسـكوت في الخطاب، يتـمّ فصل الوحدات الصوتيّة ويندمج ذلك بفصل المعنى.

حول العربيّة في القرون الوسطى، يروي الأزهري (1964، 1، ص 50) عن الخليل أنّ الحروف التـي تبنى منها الكلمات هي تسـعة وعشرون حرفًا باعتداد الهمـزة حرفا أيضا. لكنّ الأزهري يؤكّـد أنّ لكلّ حـرف يوجد **صرْف** و **جرْس**. أمّـا الجرْس فهو إدراك الصوت في حالة سـكون الحرف، والرّبعي (ص 113) يعبّر عن الجرْس بأنّه **صوت خفيّ**. وهنا، ينبغي لنا ذكر إشـارة Czapkie (1965، ص 310) حول العربيّة إلى التعبير **صوامت** عن الحروف: ء، ب....ي.[12] أمّا **الـصرْف** كما يرى الأزهري (نفس المصدر) فهو نطق الحرف متحرّكًا، أي عندما يكون مقرونًا بحركة.

ابن جنّي (1985، 1، ص 6) يعرّف الحرف على أنّه **صوت**[13] متغيّر (عرَض) يخرج مع النّفَس متواصـلا حتّى يتعرّض له مقطع في الحلق والفمّ والشـفتيْن، ممّا يحصر امتداد الصوت، وهذا المقطع الصوتي عند ابن جنّي يسـمّى **حرفًا**. ويتعرّض أيضًا للتعبير **جرْس** الذي أوردناه عن الأزهـري، لكنّـه يضيف أنّ أجراس الحروف تختلف بحسـب اختلاف المقاطـع الصوتيّة، ومن هنـا نفهم تعدّد الحروف في العربيّـة بتعدّد مقاطعها الصوتيّة، حيث يرى ابن جنّي أنّ الصوت يبتـدئ من أقصى الحلق، وعند حصره في مقطع معيّن يكون له **جرْس** معيّن وفق رغبة النّاطق. وبهذا، يشـكّل النّاطق أجراسًـا مختلفة. وهنا بإمكاننا التعرّض ل Beard (2001، ص 222) الذي يذكر التعبير **حروف الهِجاء** على أنّها تكون مختلفة، وباختلافها تختلف معاني الكلمات المبنيّة منها.

يلجأ ابن جنّي (1985، 1، ص 14) إلى الاشتقاق في تبيين التسمية **حرف**. فهو يرى أنّ **حرف** مشتقّ من الجذر **ح-ر-ف** بمعنى حدّ الشيء وطرفه، إذ أنّ الحرف هو عبارة عن انقطاع امتداد الصـوت و**طـرف** له، كما يقال في العربيّة «**حرف** الجبل» بمعنى حدّه وطرفه. من جهة أخرى، يؤكّد ابن جنّي على هذه التسمية (حرف) من قِبَل أنّ الحروف هي نواح وجهات للكلمات. وهذا مـا نجده مؤكّدًا عليه عند الخفاجـي (1969، ص 15) وعند ابن الأنباري (1886، ص 6) على أنّ الحرف سمّي بذلك لأنّه يقع في طرف الكلمات بالتماثل مع «**حرف** الجبل».

12. في مقابـل التعبـير **صوامـت** عن الحروف السـاكنة صوتـًا، يـبرز Czapkie (1965، ص 310) التعبير **صوائت** عن الحركات: (ـُ ـَ ـِ).
13. يلاحظ أنّ الخفاجي يتعرّض للصوت على أنّه مصدر الفعل «**صاتَ** الشْي» **يصوت صوتًا**، ويمكن اشتقاق **صائت** وهي صيغة اسم الفاعل. والصوت عنده عامّ، حيث يقال: «**صوت** الإنسان» و «**صوت** الحِمار». الخفاجي، 1969، ص 4-5.

وهناك فرق بين اســم الحرف والنّطق به. فابن الحاجب (1995، ص 138) يذكر أنّ (**جيم**) و (**عين**) و (**فا**) و (**را**) تصبح **جعفَر**، لكنّه يروي عن الخليل أنّه سَــألَ عن نطق **الجيم**، فأجيب أنّه **جيم**، فخطّأَ الخليلُ ذلك، مشيرًا إلى أنّ **الجيم** هو اسم الحرف، في حين أنّ نطقه مع الحركة هو: **جَهْ**، وهو الصَّرْف الصوتي الذي أشرنا إليه ســابقًا. على ضوء ذلك، يتّضح لنا أنّ للحروف أسماء نحو **باء تاء ثاء** إلخ، ولها أصوات مكوّنة من **الصرْف** أي نطقها مع الحركة نحو **بَ بُ بِ**، ومن **الجرْس** أي نطقها صوتًا ساكنًا بلا حركة: **بْ تْ ثْ** إلخ.

لدى ابن جنّي (1985، 1، ص 36) تطرّق إلى عبارة «**حروف المُعجَم**»، على أنّه ليس المقصود به الكلمات المعجمة، وإنّما الحروف هي التي تكون **مُعجَمَة**. ويبيّن ابن جنّي ذلك خلال قياسه لتركيب هذه العبارة بالتركيب المكوّن من إضافة المفعول إلى المصدر، مثل: **مطيّة رُكوب**، بمعنى أنّ من شــأن المطيّة أن تُرْكَب،[14] وكذلك حروف المعجَم، بمعنى أنّ من شــأن **الحروف** أن تكون مُعجَمَة. أمّا التعبير **معجَمَة**، فمشتقّ من الفعل **أعجمَ** في صيغة **أفعَلَ** والذي يدلّ معناه، حسبما يشــير ابن جنّي، على الســلب والنّفي، مثل: «**أعجَمتُ** الكتابَ» أي أزلتُ عنه **اســتعجامَه**، وهو مــن الجذر **ع-ج-م** بمعنى الإبهام والخَفاء. ويقيس ابن جنّي «**أعجمتُ** الكتابَ» ب«**أشــكلتُ** الكتــابَ» أي أزلت **إشــكالَه**. لذا، فــإنّ **حروف المعجَم** عند ابن جنّي تعنــي أنّ الحروف تكون واضحة مُزال عنها الإبهام.

لكنّ ابن جنّي (ن. م.، ص 40) يجذب انتباهنا إلى ســؤال قد يُطرَح: ليســت الحروف جميعها **معجَمَــة**، بمعنــى أنّها بحاجــة إلى الإعجام أي التوضيح، وإنّما قســم منهــا، فمثلا (**الألف**) و (**الحاء**) و (**الدال**) وغيرها ليست بحاجة إلى الإعجام أي التوضيح، فكيف يجوز تسميتها أيضًا **حروف المعجَم؟**

الإجابــة عنــد ابن جنّي تتمثّل في أنّه في الوقت الذي يظهر فيه الحرف بشــكل واحد لكن تختلف أصواتــه، فعند ذلك يتمّ إعجام بعضها وترك البعض الآخر، على أنّ هذا المتروك بغير إعجام مثل (**ح**) هــو في الحقيقة أيضًا معجَم عن غيره مثــل (**ج**). والذي يعنيه ابن جنّي هنا، أنّ إعجام ال (**ح**) مثــلا بالتنقيط ليصبــح (**ج**)، فإنّنا نكون بذلك قد أعجمنا ال (**ح**) عن ال (**ج**)، وفي الوقت نفسه قد أعجمنا ال (**ج**) عن ال (**ح**).

ابن جنّي يورد مثالا توضيحيًّا لذلك: (**ج**) معجمَة بواحدة من أسفل، و (**خ**) معجمة بواحدة من فوق، في حين تُرِكَت ال (**ح**) **إهمالا** أي عن قصد إعجامها عن السابقتيْن. والخلاصة أنّ (**ح**) و (**ج**) و (**خ**) كلّها **حروف معجَمَة**، وهكذا (**د**) و (**ذ**)، (**ص**) و (**ض**) وغيرها.

14. مثــال آخــر عند ابن جنّي (1985، 1، ص 36) ضمن هذا الإطار: **ســهم نِضال**، بإضافة المفعول (ســهم) إلى المصدر (نِضال)، والمعنى أنّ من شأن السهم أن يُناضَل به.

ننتقل إلى (**الألف**) و (**الواو**) و (**الياء**)، التي تعتبر عند ابن دريد (جمهرة، 1، 48) حروف **مدّ ولين**، تتصدّر الزوائد على الأصول. والأزهري (1964، 1، ص 51) يعتبر **الألف الليّنة** لا صرْف لها، أي ليس لها صوت ساكن قابل للتحريك، وإنّما تكون ذات جرْس صوتيّ عبارة عن مدّ بعد الفتحة. ويعتبرها الأزهري أضعف حروف العلّة.

كما ويشــير الأزهري (ن. م.) إلى أنّ أصل الألف والواو والياء من عند الهمزة. ويستدلّ على ذلك خــلال الوقــف في النّطق، على أنّ بعض العرب عند الوقف عليهــنّ يهمزهنّ، نحو قولهم للمرأة: **اِفْعَلِئ**، وفي صيغة المثنّى: **اِفْعلأْ**، وفي صيغة الجمع: **افعلُؤْ** أثناء الوقف (السـكوت). بحيث إذا وُقِفَ عندهن ينحبس النّفَس فيُهمَزْنَ وهذا هو الأصل،[15] على حدّ تعبير الأزهري.

وتعتــبر الواو أثقل من الياء، وذلك خلال ما يــورده ابن جنّي (1986–1988، 1، ص 77) عن أبي حاتم أنّ أعرابيًّا قرأ: «**طيبى** لهم وحســن مآب» (ســورة الرّعد، آية: 29)،[16] لكن أبا حاتم أعاد عليه النطق ب**طوبى**، غير أنّ الأعرابيّ نطق بها مرّة أخرى **طيبى**، فعندها نطق أبو حاتم ب**طوطو** على سبيل التمثيل للواو، أمّا الأعرابيّ فقال: **طيطي**، بالياء. يؤكّد ابن جنّي من خلال هذا على استثقال ذلك الأعرابيّ للواو وأنّ سليقته صرفته عن التلقين إلى التماس خفّة الياء.

ومن المعوّل عليه هنا، تقسيم الخفاجي (1969، ص 23) الحروف إلى **مجهورة** و **مهموسة**. فالمجهــورة تكون مشــبعَة في اعتمــاد الصوت في موضعها مع منع النَّفَــس من أن يجري معها. أمّا المهموســة فتكــون بضَعف اعتماد الصوت مع إتاحة أن يجري معها النَّفَس. والمهموســة في العربيّة هي: **هاء، حاء، خاء، كاف، ســين، صاد، تاء، شــين، ثاء، فــاء**، ويمكن رصدها في عبارة «**ســكت فحثّه شــخص**»، وما عدا هذه الحــروف فهي مجهورة، والتــي يرصدها ابن الدهان (1988، ص 159–160) في عبارة «**لقد عظم زنجي ذو أطمار**».[17]

ننتقل إلى أبي زيد الأنصاري (1967، ص 196– 197) والذي ينوه بمضاهاة الجرْس الصوتي للحرف إلى حد ما لأصوات الأفعال، فمثلا: **شــدَخَ** أو **أشــدَخَ** يكون للرّطب، في حين **كسَرَ** يكون للــشيء اليابس. ويكون **انخضدَ** للشيء اللّيّن الذي يُثنى نحــو العود. ويقال «**دَقَمتُ** فمه»، عند

15. يمكننــا التنبيــه هنــا، إلى أنّ **الواو** في آخر كلمة **عدوّ** تقلب في صيغة الجمع إلى همــزة: **أعداء**، وكذلك **الياء** في آخر كلمة **حيّ** تقلب في صيغة الجمع إلى همزة: **أحياء**. وفي هذا قد نجد تنبيهًا على ردّ الواو والياء إلى أصلهما **الهمزة** اســتنباطًا ممّا أوردناه عن الأزهري، 1964،1، ص 51.

16. قــراءة **طيبــى** بدلا مــن **طوبى** وهي صيغة مصدر من **الطّيب** أو شــجرة في الجنّة. مآب: مرجِــع (انظر: ابن منظور، 1994، 1، ص 564–565). وكلمــة **طوبــى** عــلى الأرجــح ليســت عربيّة، كما ســنفصّل خلال التعريب في الدراســة المستقبليّة. ولم يحدّد محقّق ابن جني الآية المذكورة، ولتحديدها، انظر: عبد الباقي، 1987، ص 432.

17. يســوق ابن الدهان (1988، ص159 –160) تقســيمات أخرى للحروف، مثل: **الشّــديدة** وتنحصر في عبارة «**أجدك قطّبــتَ**»، **الرّخوة** وتنحصر في الكلمات: **صه خذ ضِغثًا شسَــف عزَّ حظًّا**، حروف **الإطباق**: **ص ض ط ظ**، وهناك الحرف **المكرّر**: **الرّاء**.

كسر أسنانه.

وابن جنّي (1986–1988، 1، ص 66) يصرّح بأنّ هناك الكثير في العربيّة ما يقع في هذا الإطار من المضاهاة المشـار إليهـا، بأنّ الأجراس الصوتيّـة للحروف تعبّر عن الأفعـال، وعنده: **قَضَمَ** يسـتعمل لليابس، في حين **خَضِمَ** للرّطب. ويعلّل ذلك باعتبار قوّة **القاف** وضعف **الخاء**، وكأنّ الصـوت الأقـوى يضاهي الفعل الأقوى والصوت الأضعف يضاهـي الفعل الأضعف. ونجد عند ابـن جنّـي (ن. م.، 2، ص 168) تعداد بعض الحروف ضمن هذا الإطار، حيث يرى أنّ: **الدال**، **التاء**، **الطّاء الرّاء**، **اللام** و **النون**، عند تركيبها مع **الفاء**، فإنّ المعنى الإجماليّ يدلّ على الضعف والوهن. ف (**الدالِف**) تقال للشيخ الضعيف، و **تالِف** و **طليف** تقال للشيء الضعيف، و **طنَف** لما هو خارج عن البِناء بحيث يشرف على الضعف إذ ليس له قوّة وأساس، و **النّطف** هو العيب يميل إلى الضعف، و **الدنِف** بمعنى المريض. كذلك **الطّرَف** باعتباره طرف الشيء فيكون أضعف مـن مركزه، ويدعّم هنـا ابن حنّي (ن. م.) بالآية: «نأتي الأرض ننقصها من أطرافها» (سـورة الرّعد، آية: 41). وكذلك **الفَرْد** ضعيف لأنّه أقرب إلى الهلاك.

السـيوطي (د. ت.، 1، ص 50–51)، ضمـن هذا الخصوص يسـتند إلى ابن جنّي، ويسـتعمل التعبير **مشـاكَلَة**. فهو يذكر أنّ الألفاظ يوجد فيها ما يشاكل أي يلائم أصوات حروفها معاني الأفعـال (الأحـداث)، وهـو يوضّح أكثر في التمثيـل: **خَضِـمَ** لأكل الرّطب كالبِطّيـخ والقثّاء،[18] و **قَضِمَ** لأكل ما هو يابس، مثل: «**قَضِمَت** الدّابة شعيرَها»، وهنا يعلّل السيوطي اختيار **الخاء** لمـا هو رطب لرخاوتهـا، في حين اختيار **القاف** لما هو يابس لصلابتها، فكأنّهم لاءموا مسـموع الأصـوات للأفعال. وعنده أيضًـا **النّضْح** للماء، حيث اختيرت **الحـاء** لرقّتها وذلك ملائمًا للماء الخفيف، في حين أنّ **الخاء** تعتبر أغلظ وأقوى من الحاء، فلا يقال للماء **نضْخ**. وعند السيوطي، يقـال **قدّ** للتعبير عـن الطّول و **قطّ** للتعبير عن العَرْض، باعتبـار أنّ **الطّاء** أخفض في الصوت وأسرع قطعًا من **الدال** المسـتطيلة الصوت، فالطّاء تسـتعمل للدلالة على قطع العرْض بسرعة، والدال تستعمل للدلالة على ما يطول قطعه.

ويذكر السـيوطي (ن. م.، ص 53) **المدّ** و **المطّ**، على أنّ فعل المطّ يشـمل المدّ وزيادة جذب، لذا، تناسـب الطّاء للتعبير عـن هذا باعتبارها أعلى صوتيًا من الدّال. ويورد السـيوطي (ن. م.، ص 51) عـن ابن السـكّيت، أنّ **القبْصَة** أصغر من **القبْضَة**، حيـث أنّ **القبْص**، بالصاد، هو الأخذ بأطراف الأصابع، في حين **القبْض**، بالضاد، هو الأخذ بالكفّ كلّها.

في نطاق الحروف، هناك تطرّق لابن فارس (1969، ص 161) إلى الحروف الواردة في القرآن في بداية بعض السـور والتي تعرف ب**فواتح السِـوَر**. ابن فارس يعرض عدّة آراء في تفسير ذلك.

18. **قثّاء**: الخيار، مفردها **قِثّاءة**. انظر: ابن منظور، 1994، 1، ص 128. وهذه الكلمة موجودة أيضا في العبريّة קשוא.

فيذكر أنّ هناك من يرى أنّ كلّ حرف منها، عمليًّا، هو مشتقّ من أسماء الله، فالألف من اسمه **الله**، واللام من اسمه **لطيف**، والميم من **مجيد**، باعتبار أنّ الألف تدل على آلاء الله أي نعمه، واللام تدلّ على لطف الله والميم تدل على مجده.

مذهب آخر يستحسنه ابن فارس (ن. م.، ص 161–162) وهو أنّ الله تعالى أقسمَ بهذه **الحروف** على أنّ هذا **الكتاب** المقروء ما هو إلّا دلالة على قيمة هذه الحروف باعتبارها أصل (مادّة) الكلمات المكوّنة منها كتب الله المنزّلة باللّغات المختلفة على الأمم المختلفة، إذ بها يتعارفون ويذكرون الله. فكما أنّ الله أقسم بالطّور والفجر وغير ذلك، فكذلك أقسم بهذه الحروف.

مذهب ثالث يرى بأنّ كلّ حرف فيه دلالة على مدّة الأقوام وآجالهم، فالألف تعادل سنة، واللام تعادل ثلاثين سنة، والميم أربعين سنة.

ويروي ابن فارس (ن. م.، ص 162) عن الرّبيع بن أنس وعن ابن عباس أنّ هذه الحروف اختصار عبارات معيّنة، فمثلا (**الـم**) تعني «**أنا الله أعلَمُ**»، و (**المـص**) تعني «**أنا الله أعلَمُ وأفصل**».

ويضيف ابن فارس (ن. م.، ص 164) مذهبًا آخر، يرى في هذه الحروف على أنّها دالّة على أنّ القرآن مؤلَّف من هذه الحروف: **ا ب ت ث** إلخ، فورد بعض فواتح السور مقطّعًا، والباقي جاء تامًّا مؤلَّفًا، وفي ذلك تنبيه للناس على أنّ القرآن نزل بالحروف التي يفهمون أصواتها، ومن جهة أخرى فيها دلالة لهم على الإعجاز القرآنيّ في تأليف كلمات تماثل كلمات القرآن رغم معرفتهم لحروفها.

في الواقع، كلّ ما تناولناه بخصوص الحروف، يطلَق عليه **حروف المباني**، باعتبار بناء الكلمات منها. وفي مقابل ذلك يتطرّق ابن جنّي (1985، 1، ص 15) إلى **حروف المعاني**، وهي المستعملة كروابط بين الكلمات، مثل: **قد، في، هل، بل** وغيرها. وقد سمّيت بالحروف، حسب ابن جنّي، باعتبارها وبشكل عامّ داخلة على أوائل الجمل (الكلام)، أو أنّها تقع في آخره، فهي في هذيْن الموقعيْن تشبه **الحرف بمعنى** الطّرف والنّاحية كما أوضحنا. الخفاجي (1969، ص 16) يقول بأنّها سميّت بالحروف باعتبارها **منحرِفة** عن فئة الأسماء والأفعال، بمعنى أنّها تختلف في المرتبة الفئويّة عنهما.

4. **الحرَكات والتنوين:**

يشــير Lehman (2008، ص 554)، في علـم اللّغة المعـاصر، إلى أنّ الحركات لها وظيفة هامّة متمثّلة في تحويل الكلمة من فئة معجميّة إلى أخرى، وهذه الظاهرة موجودة في الأفعال والأسماء. ففــي اللاتينيّة مثلا: *cal-e-re* تعني: يصبح سـاخنًا، على أنّها فعـل، في حين أنّ *cal-idu-s* تعني: حارّ، على أنّها صفة. لذا، فإنّ Lehman يعدّ الحركات عوامل **اشتقاقيّة**.

بخصوص العربيّة في القرون الوسـطى، يشـير I. Sara (1993، ص 189) إلى أنّه عند الخليل في كتـاب العـيْن، تُحرَّك الحروف بالفتحة وهــي **فتح** الفمّ، والضمّة وهي إغـلاق الفمّ و**ضمِّه**، والكسرة **كسر**.

وعند الزجّاجي (1973، ص 93) الضمّة تكون **بضمّ** الشـفتيْن، والفتحة **بفتح** الفمّ، والكسرة كتعبير عن **ميل** الشّفة السفلى إلى إحدى الجهتيْن.

ابــن دريـد (1987، 1، ص 48) يذكر أنّ الحركات مأخوذة من حـروف المدّ واللّين، أي أنّ هذه الحـروف أصل لهـا. وابن جنّي (1985، 1، ص 17) يتطـرقّ إلى أصل هذه الحركات بتفصيل أكثر. فعنده تعتبر الحركات أجزاء من حروف المدّ واللّين: **الألف**، **الياء** و **الواو**، مشيرًا إلى كون عـدد هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات هي ثلاث: **الفتحة**، **الكسرة** و**الضمّة**. فالفتحة هي جزء من الألف، والكسرة جزء من الياء، وكذلك الضمّة جزء من الواو.

بالإضافة إلى ذلك، يشــير ابــن جنّي (ن. م.) إلى أنّ النحْويّين المتقدّمين أطلقوا على الفتحة اســم **الألف الصغيرة**، وعلى الكسرة **الياء الصغيرة**، وعلى الضمّة **الواو الصغيرة**.

مــن جهــة أخرى، يعتبر ابن جنّي الألف واليــاء والواو **حروف طويلة**، بمعنــى أنّ فيها امتداد واستطالة، نحو: (**يخاف**) و (**ينام**)، (**يسير**) و (**يطير**)، (**يقوم**) و (**يسوم**) [يُلزِم].[19]

ابــن جنّي (ن. م.، ص 18) يســتدلّ على أنّ الحركات الثلاث هــي بمثابة أجزاء من الألف والياء والواو، بالاستناد إلى ظاهرة **الإشباع**، بمعنى إشباع إحدى هذه الحركات بالنّطق المستطيل، ممّا يـؤدّي إلى إحـداث الحرف الذي هي جزء منه. فمثلا بإشــباع فتحة العين في **عَمَر** يحدث الألف: **عَامَر**، وكذلك بإشــباع كسرة العين في **عِنَب** يحدث الياء: **عِينَب**، وبإشــباع ضمّة العين في **عُمَر** يحدث الواو: **عُومَر**.

يخلـص ابن جنّي (ن. م.، ص 23) إلى أنّ الألف: هي عبارة عن **فتحة مشــبَعَة**، والياء **كسرة مشبَعَة**، والواو **ضمّة مشبَعَة.**[20]

---

19. هنا، يشــير ابن جنّي (1985، 1، ص 17) إلى أنّ الألف والياء والواو إذا وقعت بعدها الهمزة، فإنّ اســتطالتها النطقيّة تزداد، نحو: **يشاء**، **يسوء** و **يجيء**.
20. يُرجى الملاحظة بأنّ ابن جنّي (ن. م.، ص 23) يشير إلى أنّه يُلجَأ إلى الإشباع لإقامة الوزن في الشِّعر.

ابــن جنّي (ن. م.، ص 27) يعتبر الحركات أصواتا ناقصة، لذا، فإنّ ســبب تســميتها **حركات** عائـد إلى كونهــا **تُحرِّك** الحرف الذي تقترن به، وتقرّبه من حــروف المدّ واللّين التي هي أصلها، فالفتحــة تقرّب الحرف نحو الألف، والكسرة تقرّبه نحــو الياء، والضمّة تقرّبه نحو الواو. لكنّ ابن جنّي يشير إلى أنّ الناطق بهذه الحركات لا يصل إلى مدى حروف المدّ. وعليه، فإنّ ابن جنّي بتعابيره المشار إليها، يفرّق بين نوعين من الحركات، الفتحة والكسرة والضمّة من جهة، والألف والياء والواو من جهة أخرى.

هــذان النوعان من الحركات في العربيّــة بالمفهوم المعاصر، يطلق عليهمــا **الحركات القصيرة والحركات الطويلة**، على حدّ تعبير Czapkie (1965، ص 310)، على أنّ القصيرة هي: َ ، ِ ، ُ ، والطويلة هي: َا ، ِي ، ُو. وتســمّى مع بعَضها **الصّوائت**، في مقابل تســمية الحروف ب**الصّوامت.**

Ani (1992، ص 264) يذكــر أنّــه في العربيّــة إمّــا أن تكون الحركة قصــيرة، وإمّا أن تكون طويلة، غير أنّ الوحدة الصوتيّة في الحركة الطويلة تكون عبارة عن مضاعفة الحركة.

وهــو (ن. م.، ص 257، 261) يذكــر أنّ الحــركات تعتبر عناصر مســتخدمة في تكوين صوت المقطــع، ويلجأ إلى رموز توضيحيّة مســتعملة في علم اللّغة المعــاصر للتعبير عن تلك المقاطع في العربيّــة، بحيث أنّ c يرمــز إلى الحرف (consonant)، و v يرمــز إلى الحركة (vowel). وأهمّ المقاطع في العربيّة تكون على النحو التالي:

cv: حرف مع حركة قصيرة، cvv: حرف مع حركة طويلة، cvc: حرف مع حركة قصيرة يليها حرف، cvvc: حرف مع حركة طويلة يليها حرف، cvcc: حرف مع حركة قصيرة يليها حرفان و cvvcc: حرف مع حركة طويلة يليها حرفان.

والمقطــع الصوتــي الطويل كمــا يذكــر Ani (ن. م.، ص 260) يتميّز بارتفــاع الصوت خلال الحــركات الطويلــة، والنّغمة تكون أكثر رنّانة منها في المقطع الصوتــي القصير. ويؤكّد على أنّ المقطــع الطويــل في الكلمة الأولى يكون أبرز منه في الكلمة الثانيــة، نحو تركيب الإضافة: **كتِاب** الكاتــب و **كاِتــب** الكتــاب. و Ani (ن. م.، ص 262، 264) يعتبر أنّ الحركــة الطويلة بمثابة تكرار للحركة القصيرة، لذا، فإنّ نغمتها الصوتيّة تعلو وتنخفض بحســب الأحبال الصوتيّة.[21] ويشــير إلى أنّ معدّل التكرار في الحركة الطويلة هو أعلى في الكلمة الأولى منه في الكلمة الثانية في الإضافة: **كتِاب** الكاتب و **كاِتب الكتاب**، وهذا ينبع من أنّ المقطع الطويل في الكلمة الثانية إنّما هو بمثابة مقطع نهائيّ في الإضافة، وبالتالي، فإنّ مستوى التكرار يكون منخفضًا.

بخصــوص **التنوين**، يذكر ابن جنّــي (1985، 2، ص 490) أنّه عبارة عن **نون زائدة** كعلامة

21. باعتبار الأحبال الصوتيّة، يرى Ani (1992، ص 262) أنّ صوت المرأة عادةً له تردّد عالٍ ويفوق صوت الرّجل.

صرفيّــة، نحــو: هذا **رجلٌ**، رأيتُ **رجلًا** و مررتُ **برجلٍ**. ويبيّن ابن جنّي في موضع آخر (1954، 1، ص 15) أنّ هــذه الزيــادة دخلت لمعنى، أي زيدت على آخر الاســم كعلامة لخفّة ذلك الاســم وتمكّنه في الصرف.

وأصل التنوين عند ابن جنّي (1985، 2، ص 490) هو **نون ســاكنة**: **زيدُن، زيدَن** و **زيدِن**. وتعتبر ســاكنة لأنها حرف زيد في آخر الكلمة لمعنًى، قياسًــا بزيادة نــون التثنية في آخر الكلمة لإفادة المعنى.

والتنويــن يحرَّك عند التقاء الســاكنيْن، نحو ما يورده ابن جنّي من الأمثلــة: هذا **زيدُنِ** الْعاقل، رأيــتُ **محمّــدَنِ** الكريم و نظرتُ إلى **جعفــرِنِ** الظّريف. فالتنوين بهذا، يعتــبره ابن جنّي (ن. م.، ص 491) حرفًــا يحتمِــل الحركة كبقيّة الحروف مثل **الجيم والقاف** وغيرها، لكنّه لا يثبت كتابةً (في الخطّ)، لأنّه ليس مبنيًّا أساسًا في الكلمة، بل زيد لمعنًى في بعض الأسماء غير المضافة، ويتبع الحركات التي تحرّك الحرف، نحو **رجلٍ** و **امرأةٍ**. لذا، يخلص ابن جنّي إلى أنّ هذه النون ضعيفــة في المرتبة، فتحذف من الكتابة، ومن جهــة أخرى يلزم حذفه لعدم الالتباس بينه وبين النون الأصليّة نحو **قطَنٍ**[22] و **رسَنٍ**.

بالإضافــة إلى ذلــك، يرى ابن جنّــي (ن. م.) أنّ التنوين يحــذف لفظًا أثناء الوقــف، نحو: هذا **صالِحْ**، وذلك لعدم الالتباس عند نطقه بينه وبين النون التي هي حرف إعراب [مثل: يذهبونِ] .

الســهيلي (د. ت.، ص 86) يدقّق بأنّ التنوين عبارة عن «إلحاق الاســم نونًا ســاكنة»، ويلجأ إلى اشــتقاق التســمية **تنوين** على أنّها مصدر الفعل «**نوّنتُ** الحرف» بمعنى ألحقتُه **نونًا**، ويقيس ذلــك **بتنعيل** مصدر الفعل «**نعّلتُ** الرّجلَ» بمعنى ألحقته **نعلا**، وليس معنى التنعيل هو النّعل بمجرّده، وكذلك التنوين ليس هو النون بمجرّدها، وهذا ينســحب على الحروف الهجائيّة، نحو: «**سيّنتُ** الكلمة» بمعنى ألحقت بها **سينًا**، و **كوَّفتها** بمعنى ألحقت بها **كافًا**، وهكذا.

ويرى السهيلي (ن. م.، ص 87) أن التنوين يستعمل كعلامة تفرقة بين ما هو **منفصل** وما هو **متّصل**. بمعنى أنّه يلحق آخر الاسم لفصله عمّا بعده، لذا، فإنّه يلحق الاسم النّكرة لفصله عمّا بعده كيلا يصبح معرّفًا أو مخصَّصًا.

والسؤال المطروح عند السهيلي (ن. م.، ص 87–88): لِمَ اختيرت النون الساكنة؟

الإجابــة عنده تتمثّل في أنّ الأســماء المعربة تلحقها حركات الإعراب، لــذا، ومن أجل فصلها عمّا بعدهــا، لا يجــوز أن يلحقهــا كعلامة للانفصال إلّا مــا هو من غير الحــركات ومن غير حروف المــدّ واللّين التــي تعتبر أصل هذه الحركات. لذا، فإنّ أكثر الحروف شــبهًا بحــروف المدّ واللّين هي **النون** السّــاكنة، وذلك لكونها مخفيّة وســاكنة وتعتبر أيضًا من علامات الإعراب في الأفعال

22. **القَطَن**: أسفل الظَّهر، أو ما بين الوِركيْن إلى منطقة الذّنَب، انظر: ابن منظور، 1994، 13، ص 343.

الخمسة.

ويذكر السـهيلي أنّ النون السـاكنة لا تكون إلّا علامة على تمكّن الاسـم من الإعراب وتنبيهًا على **انفصاله** عمّا بعده، لذا، لا تلحق الفعل، لأنّ الفعل دائمًا **يتّصل** بالفاعل ويحتاج إليه، فلا يمكن فصله عنه.

5. الأصول:

مـن الضروريّ أن ننبّه إلى ما يعرضه Lehman (2008، ص 552) في ظلّ علم اللغة المعاصر، من محورة مفاهيم الأصول المعجميّة بشكل عامّ ضمن مجالات متعدّدة موضوعة وفقا للمعايير العقلية، على النحو التالي:

الإحسـاس الجسديّ: ويشمل مشاعر وأحاسـيس مرتبطة بتجارب جسديّة، نحو: *hunger* = جائع، و *tier* = تَعِب.

العاطفة: وهي عبارة عن المشاعر المدرَكَة بالعقل، نحو: *happy* = سعيد، و *angry* = غَضِب.

الإرادة: والمقصود بها طاقة نفسيّة تحدّد الأعمال، نحو: *want* = يريد، و *greed* = يطْمَع.

العقلانيّة: أي التجارب الداخليّة التي تكون مرتبطة بالوظائف العقليّة، نحو: *know* = يعرِف، و *decide* = يقرِّر.

الإدراك: وهو إدخال المعلومات عبرَ الحواس، نحو: *see* = يرى، و *noise* = ضجَّة.

ويؤكّد Lehman (ن. م.، ص 561– 563) على أنّ هناك ما يعرف **بالجذر** (root)، وهو بمثابة المعطى الأسـاسيّ، ومن ثمَّ يتكوّن منه **أصل** (stem) الكلمة، ويذكر أنّ الجذور معجميًّا، تحدّد تعدّد فئويّة المفاهيم المشار إليها. والجذر حسب Lehman هو تعبير حقيقيّ أكثر منه مجازيّ، ويتولّـد عنه أكثر من أصل واحد ضمن مسـتويات مختلفة للكلمـة، مثل: *anxi-ous* = قَلِق و *anxi-ety* = قَلَق.

فالأصول تعتمد أساسًا على الجذر، كما يمثّل Lehman (ن. م.، ص 553–554) من اللاتينيّة: *senti* = يشـعر و *ad-senti* = يوافـق. لكن، يمكن أن يكون الجـذر مصنَّفًا إلى أكثر من فئة واحـدة للكلمـة، مثل *chill* = برودة، بارد ويبرد: اسـم، صفة وفعـل. وفي المقابل، ربّما لا يتبع الجذر لأيّ فئة، مثل *aggress* في كلمة *aggressive* = عدوانيّ.[23]

يتحـدّث Lehman (2008، ص 561) عـن التواتـر الزّمني (دياكروني) للجـذر المعجميّ في

23. ينوه Wallace (1998، ص 155) ضمن هذا الإطار، بأنّ أصول المفردات الإنجليزيّة تنحدر من اللاتينيّة والإغريقيّة في إطـار الأسرة اللغويّة الهندو-أوروبيّـة. ويذكر King (2007، ص281) أنّ الجذر الإنجليـزيّ ينحدر من اللاتينيّة والإغريقيّة أكثر منه من الإنجليزيّة القديمة.

نطــاق الإتيمولوجيا عبر الأسرة اللغويّة. فمثلًا كلمة *thirst* = عطَش، أصلها مشــتقّ من الفعل الألمانيّ الذي يعني **يجفّ** (*to dry*)، والكلمة الألمانيّة *angst*، أصلها مشــتقّ من الفعل المماثل في اللاتينيّة *angere* = يخيف.

وهــذا يرتبط بمــا يذكره Bybee (2002، ص 59) من فكرة إعادة بنــاء الكلمات المنحدرة من اللغــة البدئيَّــة (proto-language)، بحيــث يكون ذلــك بتغيّر في الصــوت في غالبيّة الكلمات المشتركَة المنحدرة من اللغة البدئيَّة، ممّا يؤثّر في شكل الكلمة مع مرور الوقت.[24]

وإذا انتقلنــا إلى Kekoni (1997، ص 303)، نجده يتحدّث عن الكلمات الأولى في اللغة البدئيَّة الهندو-أوروبيّــة (P I E)،[25] عــلى أنّها مكوّنة من جزأين: أحدهما حــرف والآخر حركة. فكلمة *eka* الفنلنديّة، منحدرة من الهندو-أوروبيّة *ka* بمعنى: اِبقَ، وزيادة *e* هي علامة حالة الجرّ. من هنا يشير Kekoni (ن. م.، ص 303-304)، إلى ضرورة الانتباه إلى المقاطع الأوليّة للكلمات، مثــل كلمــة *atone* المماثلة ل *alone* =وحيــد، المكوّنة من الجزأيْــن: *al + one*، وكذلك *ka*، تشــمل الجــزء الأوّل *k* الذي يدلّ معناه عــلى نوعية القوّة و *a* ترمز إلى الثبات. وبهذا الأســلوب الإتيمولوجي، يمكن التعرّف على معاني الكلمات الأساسيّة في عدّة لغات، على حدّ تعبير Kekoni (ن. م.، ص 307).

ومهما يكن من أمر، فإنّ الكلمات في واقعها تخبر عن أنفسنا أكثر ممّا تخبر عن ذاتها، كما يشير Longhurst (2006، ص 139)، ويقصد أنّ إدراك المعنى يقع وقت ســماع الكلمة، مثل كلمة *gives* نــدرك دلالتها من خلال *give* بمعنى يعطي، وكلمتا *thing* = شيء و *think* = يفكّر، إتيملوجيًّــا، مقابلتــان للألمانيّة ding و denken، على أنّ النظام الصوتي للكلمات يتيح لنا فهم المعنى وما نحتاج إليه في اســتعمالها، كما يذكــر King (2007، ص 281، 283-285)، حيث يرى أنّ الإتيمولوجيا تظهر المعاني المشتركة الموزّعة في النظام الصوتي المشترك في اللغات.

Sarfatti (2001، ص 64) يذكــر أنّــه من خلال الإتيمولوجيا، نتعرّف على التشــابه الصوتي بين الكلمة وجذرها الأساسيّ، ممّا قد يمنع التطوّر التاريخيّ لها. في العبريّة مثلا، كلمة תוֹכֶן = مضمون أو محتوى، مشــتقّة من الجذر ת-כ-ן بمعنى حجم، مدى و مقياس، لكن في القرون الوسطى تنسب هذه الكلمة إلى الجذر ת-ו-כ بمعنى (في داخل). و Sovern (1993، ص 51) يؤكّد على الاتجاه التفكيريّ لدى الإنسان في الاشتقاق من الأصل، حيث في العبريّة مثلا، أُشتُقَّ من الأصــول على ما يلي: איך؟ (كيفَ؟)-ות: איכות = كيفيّة، جودة، מה؟ (ماذا؟)-ות: מהות =

24. يؤكّد Bybee (2002، ص 59، 69) على أنّ الكلمات المتردّدة أكثر في الاستعمال تخضع للتغيّر بشكل أسرع. ويرى أنّ الشكل المتغيّر للكلمة هو بحدّ ذاته دلالة على الإدراك العقليّ للنظام الصوتي في الكلمة.

25. P I E: Proto-Indo-European.

ماهيّــة، זה (هذا)-ות: זהות = هويّة، יש (يوجد)-ות: ישות = كيان، وجود. وكذلك في لغات أخرى: *it-em* = بند، *qua-lity* = جودة، وغير ذلك.

بخصوص العربيّة في القرون الوسطى، يوجد تطرّق لما أطلقوا عليه **أصل**، ويعنون بذلك الوحدة الأساسـيّة للكلمــة. وهنا، يجــب علينا أنّ نفرّق بــين التعبير **أصل** المتعلّــق بالإتيمولوجيا، وبين التعبــير **أصل** في عِلم النحو. ففي علم النحو يطلق التعبــير **أصل** على المبادئ والنماذج النحويّة الأساسيّة، وهو يقابل التعبير **فرْع** الذي يطلَق على النماذج الثانويّة. وهذا التعبير نجده متعلّقا بالإتيمولوجيــا باعتبــار أنّه يطلق على الوحدة الأساســيّة للكلمة. فالخليل بــن أحمد الفراهيدي (1988، 1، ص 48–49) ينــصّ عــلى أنّ **الأصــول** تكــون ثنائيّــة، ثلاثيّة، رباعيّة وخماســيّة الأحرف. على أنّ الاســم لا يكون أصله مكوّنًا من أقلّ من حرفيْن، مشــيرًا (ن. م.، ص 49) إلى أنّ الحرف الأوّل في الاســم هو ما **يُبتَدأ به**، والثاني ما **يُحْشى به** والثالث **يوقَف عليه**، نحو **ســعْد** و **عُمَر**، حيث أنّ الســين في **ســعْد** هي الحرف المبدوء به، والميم في **عُمَر** هي ما يُحشى به، والرّاء في **عُمَر** ما يوقَف عليه.

ســيبويه (1991، 4، ص 229–230) يتبــع الخليل في هذا، لكنّــه يوضّح أنّ **الأصل** المكوّن من ثلاثــة أحرف يكثر في الأســماء والأفعال، أمّــا الأصل المكوّن من حرفيْن، كما يشــير (ن. م.، ص 220)، فهو خاصّ بالحروف،[26] أي حروف المعاني مثل: **أَم، أو، هلْ** وغيرها. ومن جهة أخرى، يشير سيبويه (ن. م.، ص 230) إلى إمكانية وصول عدد أحرف **الأصل** إلى أربعة أو خمسة ولا يزيد عن خمســة الحروف، وينبّه إلى أنّ الأصل للاســم الذي يقلّ في حروفه عن ثلاثة، لا بدّ وأن يكون قد وقع فيه **حذف**، كما سنبيّن لاحقًا.

والزبيــدي (1962، ص 266) ضمــن هذا الإطار، ينصّ على أنّ الأصل للاســم مكوّن من ثلاثة أحرف مثل **رجُل، ثوْب** و **فَرَس**، ولا يقلّ عن ثلاثة أحرف، وقد يصل الأصل للاســم بلا زيادة، إلى خمســة أحرف مثل **سفرْجَل**،[27] ومع الزيادة يصل إلى سبعة أحرف، مثل **اِحْرِنْجام** بمعنى تجمّــع. وابــن دريــد (1987، 1، ص 48–49) يقــدّم أوزانًــا صرفيّة لأصول الأســماء الثلاثيّة والرباعيّة والخماســيّة. فالأصل الثلاثيّ له وزن **فَعْل** مثل **سَــعْد**، ووزن **فُعْل** مثل **قُفْل** وغيرها. والأصل الرباعيّ له وزن **فَعْلَل** مثل **جَعْفَر**، والأصل الخماسي له وزن **فَعَلَّل** مثل **سَفَرْجَل**. وإذا عدنــا إلى الزبيدي (ن. م.)، نجده يذكــر بأنّ الأصل للفعل لا يقلّ عن ثلاثة أحرف، مثل **خرَجَ** و **عَلِمَ**، ويصل إلى أربعة أحرف أصليّة مثل **دَحْرَجَ**، وبالزيادة على الأحرف الأصليّة يصل إلى ستّة

26. عند سيبويه (1991، 4، ص 220)، العبارة الواردة عن الحرف: «ليسَ فعلا وليسَ اسما».

27. ننبّه إلى أنّه في الهنديّة هناك كلمة داخلة من شمال الهند هي **نفرجند** وتعني التفّاح. والتفّاح في الفارسيّة هي: **سيب**، وتصغيرها: **سيبويه**. وفي الآراميّة كلمة חזירא تعني التفّاح، ما ينعكس في اسم البلدة اللبنانيّة «كفر **حزيرا**» أي إقليم التفّاح.

أحرف، مثل **اِسْتَخرَجَ** و **اِحْرَنجَمَ.**[28]

ابن جنّــي (1986–1988، 1، ص 56) باتّباعه إلى حدّ كبير للخليل، يقوم بتوضيح بخصوص الثلاثيّ، حيث يقسّــم ذلك إلى ثلاثة أقســام: الحرف الأوّل **يُبتدَأ بــه**، الحرف الثاني **يُحشى به**، أي يُزاد والحرف الثالث **يوقَف عليه**. وهناك تقســيم مشــابه لهذا عند الميداني (ن. م.، ص 7) خلال تطرّقه إلى الأصل الثلاثيّ للاسم مشيرًا إلى أنّه لا يقلّ عن ثلاثة أحرف، غير أنّ هذا التقسيم يختلف عن تقســيم ابن جنــي في الترتيب: الحرف الأوّل **يُبتدأ به**، الحــرف الثالث **يوقَف عليه** والحرف الثاني **يُفرَق به** بين الابتداء والوقف.

يتضح لنا من هذا التقســيم، بأنّ هناك حرفيْن أساسييْن في **الأصل** الثلاثيّ، وهما الأوّل والثالث، في حين يقع الحرف الثاني في الوسط **كحشو** عند ابن جنّي و **كتفريق** عند الميداني.

ابــن جنّــي (ن. م.، ص 57) يعلّــل إدخال الحرف الثاني في وســط الأصل الثلاثــيّ، معتبرًا إياه **حشــوًا** بمعنى حاجز بين فاء الأصل ولامه، إذ أنّ الحــرف الأوّل (فاء الأصل) المبتدَأ به لا يكون إلّا متحــرّكًا في اللســان العربيّ، والحرف الثالث المعدّ للوقــوف عليه (لام الأصل) يجب أن يكون ســاكنًا، لذا، يرى ابن جنّي أنّهم أدخلوا الحرف الثاني في الوسط (عين الأصل) كيلا يتمّ تواصل مفاجئ بين التحرّك والسكون في اللسان، باعتبار أنّ التحرّك والسكون ضدّان.

بناء عليه، يشير ابن جنّي (ن. م.، ص 56–57) إلى أنّ الثلاثي أكثر استعمالا وأخف تركيبًا من الثنائــيّ نحو: **هل، قــد، صهْ** و **مهْ**. بالإضافة إلى ذلك، هناك ما يجــيء من الكلمات على حرف واحد مثل: **فَ** للعطف، **همزة** الاستفهام

(أ)، **لام** الابتداء وغيرها، **كاف** الخطاب في مثل **رأيتُكَ**، و **الهاء** في مثل **رأيتُهُ**.

مــن الضروريّ هنا التنبيــه إلى ما يذكــره L. Bauer (2008، ص 204) من منطلق علم اللغة المعــاصر بخصوص ظاهرة الإدغام (assimilation)، بحيــث يتمّ إدخال آخر وحدة صوتيّة في الكلمــة الأولى بأوّل وحدة صوتية في الكلمــة الثانية، نحو إدغام n و p في مثل: *thin patch* = رقعة رقيقة.

هــذا يرتبــط بما يذكره ابن دريد (1987، 1، ص 51) بخصوص الأصل الثلاثيّ في العربيّة، أنّه من الثلاثيّ ما يُســمَع ثنائيًّا، وهو في أصله مكوّن من ثلاثة أحرف، بحيث يكون ســاكن الوسط، غــير أنّ عــين الأصل ولام الأصل يكونان عبارة عن نفس الحرف (حرفان مثلان). والذي يحصل هو إدغام الحرف الساكن في الحرف المتحرّك فيصبح حرفًا مشدّدًا (ثقيلا) يسدّ مكان الحرفيْن. وبهــذا يفــرّق ابن دريد بين **اللفــظ** الذي هو عبارة عن ثنائيّ وبين **الأصــل** الذي هو عبارة عن

28. عنــد ابــن منظــور (1994، 12، ص 130) **اِحرنجَمَ** القومُ: اجتمــعَ بعضهم إلى بعض. **اِحرنجَمــتِ** الإبلُ: اجتمعت وبركت. ويشير ابن منظور إلى أنّه يقال لها أيضًا: **اقرنبَعَت** و **اعرنْزَمَت**، بنفس المعنى.

ثلاثيّ، وإنّما يسمّى بالثنائيّ بسبب لفظه وشكله. مثال على ذلك عند ابن دريد (ن. م.، ص 53): **بَتَّ**[29] بمعنى قطَعَ، أصله **بَتْتَ**، وقد تمّ إدغام التاء الساكنة في التّاء المتحرّكة: **بَتَّ**، ووزنه الصرفيّ **فَعَلَ**.

الميداني (1981، ص 13) يعبّر عن هذا الأصل المضعّف ب**الأصمّ**[30] مشيًرا إلى أنّ عين الأصل واللام من نفس النوع الواحد، مثل **سُمّ و عَمّ** في الأسماء، و **سَرَّ** و **فَرَّ** في الأفعال.

أبو حيّان (1986، 1، ص 17) يستعمل التعبير **المضعَّف** عن الفاء والعين نفس الحرفيْن في الأصل، أو الفاء واللام أو العين واللام، ويشير إلى أنّ أكثر النحْويّين يدرجه ضمن الأصل الثلاثيّ، وبعضهم يسمّيه **الثنائيّ**. ويعطي أبو حيّان أمثلة على الاسم في وزن **فَعْل** نحو: **بَبْر**: نوع من السّباع، و **حظّ** و **دعد**، ومثالا على الصّفة في نفس الوزن نحو **خَبّ**: الخِداع، وعلى الاسم في وزن **فُعْل**: **دُبّ**، وعلى الصّفة في نفس الوزن: **مُرّ**، وأمثلة على الاسم في وزن **فَعَل**: **صَمَم** و **دَدَن**: لهو ولعب، ومثالا على الصّفة في نفس الوزن: **عَمَم**.

وابن جنّي (1986–1988، 1، ص 70) يذكر أنّ الثنائيّ رغم قلّة حروفه، إلّا أنّ معظمه يبدأ متحرّكًا بالفتحة لا الضمّة، باعتبار أنّ الفتحة أخفّ، مثل: **هَل، بَل، قَد، أَن، لَمْ، أَو**. ومنها يبدأ متحرّكًا بالكسرة مثل: **مِن، إِن، إِذ، فِي، هِيَ**. والقليل منه يبدأ متحرّكًا بالضمّة ، نحو **هُوَ**.

أمّا الكلمات المكوّنة من حرف واحد، فغالبيّتها متحرّكة بالفتحة نحو: **(أَ)** للاستفهام، **(وَ)** للعطف، **(لَ)** للابتداء و **(كَـ)** للتشبيه. والقليل ما يأتي متحرّكًا بالكسرة نحو: **(بِ)** و **(لِ)** للجرّ، و **(لِ)** للأمر، وذلك لأنّ الضمة تعتبر ثقيلةً حسبما يؤكّد ابن جنّي (ن. م.، ص 72).

من جهة أخرى، يذكر ابن جني (ن. م.، 2، ص 39) أن حروف المعاني يشتقّ منها، لكنّها لا تشتقّ بذاتها، وذلك باعتبارها جامدة ولا تتصرّف، لذا، تشبه الأصول للكلمات.[31]

وعند ابن جنّي أيضًا (1954، 1، ص 8)، الأسماء المبنيّة نحو: **متى، إذا، أنّى** و **إيّا** تعتبر مدرجةً في حكم الحروف، أي ليست مشتقّة وليس لها وزن صرفيّ، وكذلك يعتبر ابن جني (1985، 2، ص 656) الضمائر غير مشتقّة وإنّما هي مبنيّة.

---

29. الجدير بالملاحظة أنّ الفعل **بتَّ** موازٍ لمعنى الفعل **بَتَّرَ**، نفس المعنى المنعكس خلال قلب مكانيّ للأحرف في الكلمة العبريّة ברית، على أنّ الكلمة تعني الخِتان بمعنى القطْع.

30. نذكّر بأنّ كلمة **أصمّ** وردت في القرآن وأيضا جاءت في صيغة الجمع: **صُمّ**، للدلالة على غياب السّمع وعدم تمييز الأصوات: «**صُمّ** بُكم عُمي فهم لا يعقلون» (سورة البقرة، آية: 171، ولتحديد الآية انظر: عبد الباقي، 2001، ص 509).

31. يرجى الملاحظة عند ابن جنّي (1954،1، ص 116) أنّ الألف في حروف المعاني نحو **ما**، هي أصليّة وليست زائدة ولا منقلبة. يعلّل ابن جنّي ذلك باعتبار حروف المعاني غير مشتقّة، إذ أنّه بواسطة الاشتقاق يُعرَف ما هو زائد وما هو أصليّ، لذا، فإنّ الألف غير زائدة. وليست الألف في **ما** منقلبة عن واو، لأنّه لا يُقال **مَوْ** قياسًا ب **لو**، وكذلك ليست منقلبة عن ياء، إذ لا يُقال **مَيْ** [قياسًا ب**كَيْ**].

في البحث المعاصر حول العربيّة، يوجد تفرقة بين ما يعرف ب**جذر** وبين ما يعرف ب**أصل**. ف Bohas (2002، ص 8) يرى أنّ المعجم العربيّ يستند إلى **الجذر** كحدّ أدنى للوحدة اللغويّة في تنظيم الكلمات. وهذا الأمر في الواقع، ينسحب على لغات ساميّة أخرى مثل: العبريّة، السريانيّة، الأثيوبيّة وغيرها.

ويـرى Bohas (ن. م.، ص 4) أنّ **الأصـل** يختلـف عن **الجذر**، بحيث يكـون الأصل مكوّنًا من حـروف الجذر، مرفقةً بالحركات الصوتيّة، في حين أنّ الجـذر يكون عبارة عن الحروف لكنهّا مجرّدة من هذه الحركات.

ويشـير إلى أنّ حركات الأصـل تختلف بين فتحة وكسرة وضمّة، عـلى أنّ الأحرف تظلّ ثلاثة في صِيغ الفعل، نحو: **كَتَبَ، شَرِبَ** و **كَبُرَ**.

كذلـك Drozdik (1969، ص 107–108) يـبرز الاقـتراح بخصوص اللغات السـاميّة القائل بـأنّ **الجـذر** ثنائيّ، في حين أنّ **الأصل** ثلاثيّ. ويذكر أنّ الاشـتقاق في واقعـه، يمنح القدرة على التفريق بين الجذر والأصل، على أنّ الجذر ثنائيّ، والأصل ثلاثيّ. و Drozdik (1967، ص 85) يستند إلى Marouzeau في أنّه فرَّق بين **الأصل** (base/stem) وبين **الجذر** (root) بخصوص العربيّـة. فالجذر مكوّن من حروف، في حـين أنّ الأصل يكون بإرفاق هذه الحروف بالحركات، كمـا هو الأمر في اللسـانيّات العامّة. وينوه Drozdik (ن. م.، ص 88) بـأنّ الوحدة اللغويّة في العربيّـة ذات أقلّ معنًى ممكن هي **أصل** مرفق بالحركات، لكن بالاشـتقاق من الجذر، ومن ثمَّ يُزاد على الأصل لتّتسـع دائرة الاشـتقاق خـلال ما يعرف بالأوزان الصرفيّـة. ويعطي على ذلك مثالا: الجذر **ق–ت–ل** مجرّد من الحركات ويمكن أن يشتقّ منه الأصل **قَتَلَ**.[32] ونجذب الانتباه إلى مـا يذكره Czapkie (1965، ص 312–313) من أنّ معدّل أصل الكلمة في العربيّة يتطلّب ثلاثة أحرف، ومراحل الاشـتقاق ترتبط بمعدّل ثلاثة حروف إضافيّة، كما أوردنا عن اللغويّين أيضًا.

لكن حسـبما يذكر Drozdik (1967، ص 87)، ومن خلال علم السـاميّات، هناك اقتراح يشير إلى إثبـات حرفيْن للأصل الثلاثيّ. ويذكر في موضع آخـر (1969، ص 108) أنّ الأصل الثلاثيّ خلال الاشـتقاق يرجـع إلى الجذر الثنائيّ. وهذا يعني أنّه من ناحيـة زمنيّة (دياكرونيّة) هناك الجذر السـامي الثنائيّ، المتطوّر من ناحية تزامنيَّة (سينكرونيّة) في بعض اللغات مثل العربيّة إلى أصل ثلاثيّ.

32. الجدير ذكره هنا ملاحظة Wynn (1997، ص 111) أنّ كل وحدة لغويّة في العربيّة مكوّنة فقط من حركة واحدة، ويمكن توالي مقطعيْن بحركتيْن متماثلتيْن خاصة الفتحة، كما في مثل **دَرَس** حيث توالي **دَرَ** باعتبار الفتحة خفيفة، على ضوء ما أوردنا في البند الخاصّ بالحركات والتنوين.

Bohas (2002، ص 4) يؤكّد على فكرة ثنائيّة **الجذر** وثلاثيّة **الأصل** في العربيّة. فهو يرى بوجود الوحدة اللغويّة الأصليّة المكوّنة من صوتيّتيْن، مثل **م-ت** بخصوص الأفعال، حيث يشتقّ منها على النحو التالي: **مَتَيَ** بمعنى شدّ الحبل، **مَتَأَ** بمعنى شدّ الحبل إلى الخارج، **مَتَعَ** بمعنى شدّ بشكل أطول، و **مَتَنَ** بمعنى شدَّ شيئًا. فهذه الأفعال نموذج يوضّح الأصول المختلفة لكنها متوحّدة في الجذر الثنائيّ **م-ت**، وفي نفس الوقت، فإنّ هذه الأصول متوحّدة المعاني المتقاربة بفضل اشتقاقها من الجذر الثنائيّ المشترك.

ويعزّز Bohas (ن. م.، ص 5) الفكرة ذاتها، بالوقوف على الأفعال: **مَدَّ** بمعنى يمدّ خارجًا، **مَطَّ** بمعنى يمدّ شيئًا،

مَطَلَ بمعنى يطوّل الحبل، و **مَطَى** بمعنى يطوّل شيئًا، حيث أنّه في كلّ فعل فإنّ **الميم** تتركّب مع **(د)** و **(ط)** بالإضافة إلى **(ت)** بتوحّد في المعنى.

ويذكر (ن. م.، ص 16) مرّة أخرى أنّ الوحدة اللغويّة مكوّنة من وحدتيْن صوتيّتيْن، بحيث يكمن فيهما المعنى الأساسيّ، مثل **ب-ت** التي تعني الضرب مع القطع بواسطة أداة أو مجرّد القطع، في حين أنّ **الأصل** عبارة عن وحدة متطوّرة بواسطة التوسيع بحرف آخر مع حركة واحدة على الأقلّ، وبذلك تتّسع دائرة المعنى، مثل توسيع **ب-ت** إلى **بَتَ+ر: بَتَرَ**، ومن هذا الأصل تشتقّ الصيغ المختلفة، حسبما يذكر Bohas (ن. م.، ص 17). مثال على ذلك يسوقه (ن. م.، ص 18-19): **بَخَّ** بمعنى يشخر أثناء النوم، **بَخَرَ** بمعنى خروج البخرة أثناء الطّبخ، **بَخِرَ** بمعنى أن تخرج له رائحة كريهة، **أَبْخَرَ** بمعنى أن يكون له سوء، **بَاخَ** أو **بَوَخَ** بمعنى أن تُشَمّ له رائحة زكيّة، **لَبَخَ** بمعنى أن يضع أحدٌ المِسك على نفسه و **لَبيخَة** بمعنى محفظة المِسك.

بالإضافة إلى ذلك، يبرز Bohas (ن. م.، ص 19، 34) فكرة طبيعة العلاقة بين الصوت للحرف والمعنى، على أنّ الإشارات الصوتيّة للحروف تكون ذات علاقة وحلقة وصل بالواقع وليست صدفةً، الأمر الذي أوردناه عن اللغويّين في البند الخاصّ بالحرف. Bohas (ن. م.) يعطي المثال: **ف-خ** تلفظ معنى **نَفَخَ**، حيث أنّ المعنى جاء بناءً على لفظ **ف-خ** كإشارة إلى النّفخ. كذلك الأمر بخصوص **ك-ب** في كلمة **كُعب** بمعنى الثدي، و **ب-ط** في كلمة **بَطن**، و **ك-ب** في كلمة **رُكبَة**، حيث يلاحظ ارتباط معانيها بالإيحاء الصوتيّ للحروف.

Zanned (2005، ص 85) يشير إلى أنّه في البحث المعاصر ثمّة توجّه في التعامل مع المعجم يقول بإعادة بناء **الجذر** في اللغات الساميّة، على أنّه كان ثنائيًّا وقد تطوّر وأصبح ثلاثيًّا. ويستند Zanned (ن. م.، ص85-86) إلى Ehret والذي يعتبر أنّ الجذر الثلاثيّ في اللغات الساميّة ما هو إلّا تمديد للجذر البسيط الثنائيّ. وفي العربيّة بخصوص نفس الظاهرة، يعتبر أنّ الجذر مكوّن من الحرف الأوّل والثاني، انحدارًا من اللغة الساميّة البدئيَّة (Proto-Semitic)،

في حين يعتقد أن الحرف الثالث قد تأسّــس كتوســيع للفعل ويكون زائدًا لأداء وظيفة معنويّة- نحْويّة.

معنى ذلك، حسبما يوضّح Zanned استنادا إلى Ehret، أنّ صيغة الفعل تتطلّب ثلاثة حروف، على أنّ الجذر الثنائيّ[33] يتحوّل شــكليًّا إلى ثلاثيّ، بواســطة الزيادة أو تضعيف الحرف الثاني. ويؤكّد أنّ قيَم المعنى المنســوبة إلى الحروف الكائنة في موقع التمديد ترتبط بالمعاني الملفوظة في الجــذر الثنائــيّ. ويرى كذلك أنّ الحرف الزائد للتمديد قد يكون له معنًى في الجذر وقد لا يكون له معنًى.

يلجأ Ehret حســبما يعــرض Zanned (2005، ص 87-88) في تدعيــم موقفه هذا إلى تعدّد معانــي الجذر الثلاثيّ **ن-ش-ر** على ســبيل المثال، حيث أنّ تعــدّد معانيه يرجع في الحقيقة إلى تعدّد معاني الجذر الأساسيّ الثنائيّ.

ف **ن-ش-ر** يشتقّ منه الفعل **نَشَرَ** بالمعاني التالية: ينفخ، يعرّض نحو الخارج أو يجعل الشيء معروفًــا للعامّة وغيرهــا، يحيي الميّت أو يجعل الشيء في الأمام وغيرها، ينشر الخشــب، و يتولّى الإدارة.

مــن هنا يدرك Ehret أنّ المعانــي المختلفة للجذر الثلاثيّ في العربيّة أو للجذر المصاغ من جديد مــن الجــذر الثنائيّ الأســاسيّ، نابع من تعدّد معاني الجذر الأســاسيّ الثنائــيّ **ن-ش**: يفيض، يمتصّ السّائل، يصرف، ينهض أو يرتفع، يهمس و يقطع.

Zanned (ن. م.، ص 88) يســتبعد فكــرة الجذر الثنائيّ، باعتبــار أنّ ذلك يظهر تعارضًا مع أقلّ متطلّبات الاتصال، وهي أنّ الكلمات كي تتميّز عن بعضها البعض في المعنى يجب كذلك أن تتميّز عن بعضها في الصوت.

ويســتند ضمن هذا، إلى Brockelman الذي يرى أنّه في العربيّة يوجد ميل نحو علاقة طبيعيّة بــين أصوات الحروف للجــذر وبين قيمة المعنى التي تعكســها في الواقع، فهنــاك مثلا الجذور العديدة المكوّنة من حروف سِــنيّة تدلّ على معنى القطع، الأمر الذي أوردناه عن اللغويّين فيما يتعلّق بالحروف.[34]

ويمضي Zanned (ن. م.، ص 90) في أنّه حتى ولو افتُرِضَ ثنائيّة الجذر الموسّع بزيادة الحروف ليصبح ثلاثيًّا، كما ذهب Ehret، فليس بالضرورة أن ينجم عن التوسيع تعدّد معانٍ راجعة إلى تعدّدها في الجذر الثنائيّ الأســاسيّ. ف Zanned هنا يتحدّث عن وجود جذور على أنها موسّعة

33. يذهــب Ehret عــلى ما يذكره Zanned (2005، ص 87) أنّه في اللغة الســاميّة البدئيَّة حصل انطواء لأشــكال جذور عديدة وانحصرت في وحدة صوتيّة حرفيّة واحدة.
34. بالإمكان مراجعة ذلك في بند 3 السابق.

بزيـادة الحروف، لكن المعنى يظلّ مشـتركًا، نحو: **قط** و **طق**، بحيـث إذا أُفتُرض أنّه ثنائيّ تمّ توسـيعه مثلا إلى **ق-ط-ب** بمعنى قطع أو تجزَّأ بواسطة القطع، وإلى **ق-ط-ف** بمعنى جمع القِطَـع، فالملاحظ هو اشـتراك في المعنى وليـس التعدّد. بالإضافة إلى ذلك، يشـير Zanned إلى جذور رباعيّة تشـترك مع الثلاثيّة في المعنى، مثل **ق-ط-ع** الثلاثيّ يشترك معه في المعنى الجذر الرباعيّ: **ق-ع-ط-ر** و **ق-ع-ط-ل**: رمي شـخص ما عـلى الأرض. لذا، يخلص Zanned إلى استبعاد توسيع الجذر الثنائيّ وتحويله إلى ثلاثيّ.

يفـترض Zanned (ن. م.، ص 92) وجود الجذر الثلاثيّ والرباعيّ للأفعال والأسـماء، والزائد عـن ذلـك في العربيّة، باعتبـار أنّ نظام ترتيب أحـرف الجذر يحدّد في واقعـه النظام الصوتيّ الجامع بين اللفظ والمعنى.

وهـو (ن. م.، ص 92-93) يقترح أنّ الجذر الثلاثيّ يشـمل الحـرف الذي يكون ثابتا والحرف الذي يكون متغيّرا. وبهذا، فإنّ المبنى الموضوع للجذر في العربيّة يتراوح بين النماذج التالية:

- مبنى يتمشّى مع ثلاثة حروف ثابتة.
- مبنى يتمشّى مع ثلاثة حروف متغيّرة.
- مبنى يتمشّى مع ثلاثة حروف، منها الثابت ومنها المتغيّر.
- المبنى الثالث، كما يشير Zanned (ن. م.، ص 94) ينقسم إلى نوعين:
- مبنى ذو ثابت واحد ومتغيّريْن.
- مبنى ذو ثابتيْن ومتغيّر واحد.

في المبنى الخاصّ بالثابت والمتغيّريْن، التوزيع الصوتيّ في مختلف الجذور لا يتقيّد بعلاقة المعنى فيما بينها، مثل: ك**-ت-ب** و **ر-كـ-ب** باعتبار الحرف الثالث (**ب**) ثابتًا، **ر-ق-د** و **ي-ق-ن** باعتبار الحرف الثاني (**ق**) ثابتًا، و **ح-ف-ظ** و **ح-ر-ق** باعتبار الحرف الأوّل ثابتًا.

أمّا المبنى الخاصّ بثابتيْن ومتغيّر، فيقوم على أسـاس التماثل بين الصوت والمعنى، وهذا النظام عنـد Zanned (نفـس المصدر، ص95-ص96) هـو الدافع إلى تعدّد معانـي الجذر في المعجم العربيّ. ويضيف Zanned أنّ هذا المبنى الخاصّ بثابتيْن ومتغيّر واحد، يتمّ في نظامه الصوتيّ وضع المتغيّر بشكل يتراوح بين تسعة وعشرين حرفًا مختلفًا، وبتركيب الثابتيْن مع بقيّة الحروف المتغيّرة، تتكوّن الجذور الثلاثيّة ذات معنًى أسـاسيّ مشترك، لكن مع وجود اختلاف فيه. مثال: **هـ-ج-ر**: يمكـن أن يكـون الحرف الثالث هو المتغيّر، وهذا هو القالـب الأوّل: **هـ ج** ...(ء...ي)، ويمكن أن يكون الحرف الثاني الأوسط هو المتغيّر، وهذا هو القالب الثاني: **هـ**...(ء...ي) **ر**، كما ويمكـن أن يكون الحـرف الأوّل هو المتغيّر، وهذا هو القالب الثالث: ...(ء...ي)**ج ر**. وما يلاحظ عندئـذ، أنّ **هـ ج ر** يجتـاز على الأقلّ ثلاث قيَم معنويّة. فمثـلا إذا افترضنا أنّ المتغيّر هو (**ب**)،

فيكون حسب القالب الأوّل: **هـ ج بِ**، وحسب القالب الثاني: **هـ بِ ر**، وحسب القالب الثالث: **بِ ج ر**. وبهذا ينتج ل **هـ ج ر** ثلاثة معانٍ مشتركة بشكل عامّ، مع اختلاف طفيف. فكلّ جذر، على ما يذكر Zanned (ن. م.، ص 104) قيمته المعنويّة تكتســب بالارتباط بالشبكة القولبيّة التي يتّصل بها، ومن ثمَّ تشتقّ الصيغ الفئويّة المعجميّة [فعل، اسم وحرف] نحو: **هَجَرَ، هِجار**، و **هَجْر**،[35] وهذه الصيغ الاشتقاقيّة تضيف معنًى ثانويًّا للجذر بالإضافة إلى المعاني الأساسيّة له، والمعنى الثانويّ في هذه الأمثلة: حبل يربط قدَم الناقة بالرَّسَن.

مثال آخر يسوقه Zanned (نفس المصدر، ص105) على المعنى الثانويّ لجذر آخر، مشتقّ منه كلمة **مِجار**: حبل يربط في أعلى قدم الناقة وجعلها تقف على ثلاثة أرجل، ومثال غيره: **ساجُور**: قطعة خشبيّة تعلّق على الكلب، و **شِجار**: قطعة خشبيّة توضع في فمّ العنزة الصغيرة لمنعها من الرضاعة من أمّها. ف Zanned يؤكّد على أنّ المعاني الثانويّة مكتســبة في واقعها من الشــبكيّة القولبيّة للجذر، باعتبار ثابتيْن ومتغيّر لنفس الجذر.

Hudson (1986، ص 95–96) يتنــاول مــا يعرف في العربيّة **بالمضعّــف**. فالأفعال المضعّفة عنده عبارة عن جذر يكرّر فيه الحرف الثاني ليكون ثالثًا، مثل **سَــمَّ**، ويشــير إلى أنّه في الفعل المضعّف لا تفصــل الحركة القصيرة بين الحرفين المتماثلْين، وهذان الحرفان المدغمان في واحد، تفصل حركتهما خلال اشتقاق صيغة **فَعَّلَ**، نحو **سَمَّمَ** ← **سَمَّ مَ**. و Zanned (نفس المصدر، ص109–ص111) يتنــاول التضعيــف في العربيّة ويقسّــمه إلى نوعيْن: جزئــيّ وكليّ. الجزئيّ يحصــل بتضعيف الحرف الثاني من الجذر الثلاثيّ، أمّــا الكليّ فيحصل بتضعيف حرفي الجذر واشــتقاق جذر رباعيّ. والتضعيف عند Zanned يتبع لنظام الثابتيْن والمتغيّر المشــار إليه آنفًا ضمــن القوالــب الثلاثة، على أنّ التضعيف يطرأ على المتغيّر بالتماثل مع ما يســبقه أو ما يتلوه. فالتضعيف الحاصل في **هـ–ج–ر** مثلا يكون: هـ ج...(متغيّر)← **هـ ج ج**، هـ...(متغيّر) **ر**← **هـ ر ر**، و ...(متغيّر) **ج ر**← **ج ج ر** (غير موجود في اللغة).

الجذر الناتج في التضعيف **هجَّ** من هـ ج ج وفق القالب الثالث للثابتيْن والمتغيّر، فإنّما يكون له المعاني التالية: رحلَ، يسرِّع أو يعجِّل، و يسحب نحو الأسفل.

بقــي الإشــارة إلى مــا يذكــره Abuleil و Alsamara (2004، ص 98) أنّ هناك أســماء غير مشــتقّة من أفعال، نحــو ما أوردناه عن اللغويّين مثل **فرَس**، وهذه لهــا أحكامها الفونولوجيّة وتخضــع لأوزان صرفيّة مثبتة ومحفوظة بالتشــابه مع الأفعال، وتحــدّد صيغتها بالإضافة إلى

35. نشــير هنا إلى أنّ الجذر **هـ–ج–ر** يظهر في الحبشــيّة، ومنه تطوّر اشــتقاق العبارة «**الهِجرَة** إلى الحبشَــة»، ودخل من الكلمة العربيّة **هاجَرَ** إلى العبريّة הגר. والكلمة الحبشيّة الأصليّة تعني: بلد، بلدة أو مدينَة أي ما يدلّ على مكان الإقامَة. ففي الحبشيّة هناك كلمة في صيغة جمع التكسير ل *hagar* : *'ahgur*، وهذه الكلمة في صيغة الجمع شبيهَة بالكلمة في العربيّة: **أهجُر**.

نظامها الصوتيّ بواسطة تاريخ أصلها.

في الواقع، لا نستطيع إهمال فكرة تطوّر ثنائيّة الجذر الأساسيّ إلى ثلاثيّة الأصل، وفي الوقت ذاته، لا نهمل ما أوردناه عن Zanned، لكن لا يفوتنا أنّ العربيّة هي جزء من اللغات الساميّة. ف Zammit (2002، ص 18) يشير إلى أنّه رغم أنّ المعجميّين العرب في القرون الوسطى أظهروا اهتمامًا صغيرًا بالبحث وراء العبريّة والانتهال من مصادر ساميّة أخرى، إلّا أنّ Baalabki كما يذكر Zammit رجع إلى عدد من العلماء العرب، ووجد اطّلاعهم على العلاقة الوراثيّة التي تميّز اللغات الساميّة وخاصّة العبريّة والسريانيّة. ففي كتاب العين، وجد Baalabki أنّ الخليل يعتبر اللغة الكنعانيّة شبيهة بالعربيّة، والجواليقي يعتبر العبريّة تعديلا للسريانيّة، والنبطيّة تعديلا للعربيّة.

ويذكر Zammit (ن. م.، ص 18-19) أنّ المقدسي نصّ على أنّ هناك اختلافات طفيفة بين العربيّة والسريانيّة، وأنّ ابن حزم يرى أنّ العربيّة والعبريّة والسريانيّة هي في الأصل لغة واحدة، لكنّها تميّزت عن بعضها البعض كنتيجة مباشرة لهجرة الناطقين بها. ويذكر أنّه بشكل عامّ انتبه العلماء اليهود إلى القرابة المتواجدة بين اللغات الساميّة، وأُعتُبروا روادًا في إجراء المقارنات الساميّة.

Zammit (ن. م.، ص 573-574) يتبنى مذهب Lasor بأنّ الكلمات الأساسيّة الواسعة في اللغات الساميّة تطوّرت من اللغة الساميّة البدئيَّة (Proto-Semitic). لكنّ Zammit يشير إلى أنّ Garbini يرى أنّ الكلمات العامّة المشتركة للّغات الساميّة نتجت عن توحّد اللغات في الفترات التاريخيّة، ويستبعد فكرة انحدارها متطوّرة عن لغة بدئيّة، ويستند في رأيه هذا إلى أنّه في الوقت الذي لم يكن فيه علم نحو ساميّ عامّ، كذلك الأمر بخصوص المعجم.

Zammit (ن. م.، ص 576) يذكر أنّ هناك كلمات في العربيّة نتجت عن إعادة بناء جذور ساميّة مشتركة. ونعزّز هذا الرأي بما يصرّح به Pribram (2001، ص 496-497) أنّ إتيمولوجيا المعجم الساميّ تظهر تماثلا بين الحروف في جميع اللغات الساميّة، وهناك التعابير المجرّدة التي تبدو لنا متماثلةً خلال دراسة المعجم الساميّ بشكل مقارَن.

من المفردات الساميّة المشتركة يمكننا أن نورد أهمّها، استنادًا إلى Pribram (ن. م.، ص 497-506): *naf* بمعنى حياة أو روح. ونذكّر هنا أنّ هذه الكلمة مرتبطة ب (أنف) على أنّ الرّيح يمرّ عَبْرهُ. وفي الحبشيّة لا يوجد تفريق بين (أنف) و (فم) أي أنّ الكلمتيْن سواء. وفي العبريّة نجد حرف פ في كلمة אף ونفس الحرف في كلمة פה، ونجد الحرفين פ و מ معا في كلمة פנים = وجه. من جهة أخرى، ترتبط كلمة *naf* بكلمة **نفس** بمعنى روح، **و**التي ظهرت أيضا في الكتابات العربيّة الجنوبيّة لكن بمعنى: قبْر.

dam بمعنى أحمر، وهي مرتبطة أيضا بكلمة **أديم** الدّالة على لون القشرة الأرضيّة. و*dim ʿ* بمعنــى الدّمع. والملاحظ أنّ كلمة **دم** مرتبطة بشــكل أو بآخر بمعنــى كلمة *dim ʿ* فيما يتعلّق بالسوائل من قبيل التدفّق. وهو نفس المعنى المنعكس أيضا في اسم البلد **عراق** المشتقّ من **عِرق** و **عــروق** باعتبار تدفّق نهري دجلَة والفرات. كذلك اســم البلد **أردن** مشــتقّ من **وريد** المرتبط بمعنى **ورد**، **يرِد** و **مورِد** باعتبار ما له علاقة بالماء. ولعلّ الميم الأحاديّة تشير إلى السّوائل مثلما نجد في كلمتي **ماء** و **يمّ**.

وباعتبــار ما يذكــره Pribram (ن. م.، ص 496) من أنّ المعجم الســاميّ يقــوم على مجالَيْن: الجــذر الاســميّ والجــذر الفعليّ، نذكر مــن الجــذور: *m-w-t* بمعنى لِينــام، *n-y-k* بمعنى الاتصال الجنسي و *y-n-k* بمعنى يمصّ.

وإذا انتقلنا إلى Fox (1998، ص 1–4) نجده يتناول الأسماء غير المشتقّة من الأفعال في اللغات الساميّة، ويطلق على كلّ اسم يتبع لهذا النوع من الأسماء **الاسم المعزول** (isolated noun)،[36] حيث يعرّفه بأنّه اسم لا يشترك مع كلمة أخرى بنفس المعنى من حيث حروف الجذر.

لكن هذه الأسماء، قد تشترك مع أسماء أخرى تتبع لنفس الجذر دون الاشتراك في المعنى في اللغة الواحدة، وهذه الأســماء تتشابه في أصواتها الوظيفيّة في اللغات الساميّة. لكن في اللغة الواحدة، مع ذلك، قد يخالف ترتيب الحروف في هذه الأســماء النظام الترتيبيّ المتبّع اشــتقاقه في الأسماء المشتّقة.

المثال الذي يورده Fox هو كلمة **أهل**، على أنّ هذا النوع من الأسماء له أوزان بنيويّة وترتيب في الحركات بشكل غير عشوائيّ، وتنحصر هذه الأوزان البنيويّة في نماذج معيّنة.

في اللغات الساميّة، كما يشير Fox (ن. م.)، بالإمكان تجريد الجذر من أيّة كلمة واشتقاق أفعال أو أســماء اســتنادًا إلى الجذر، مثل **كَلْب** في العربيّة، وفي السريانيّة *kalbå*، يمكن اشتقاق فعل **كَلِــبَ** في العربيّــة و *klab* في السريانيّة، بمعنى أصيب بداء الكلــب، بالإضافة إلى كلمة **كلّاب** في العربيّــة، بمعنى المعتني بالكلْب. وهذه الصِيَغ أُشــتُقت من **كلْب** وليــس من الفعل، إذ لا يوجد فعل مشتقّ من الجذر **كــ–ل–ب**. وهنا ننوه بتشابه أسماء حيوانات منتهية بالحرف (ب)، نحو تشابه العربيّة بالعبريّة، مثل: **أرنب** و ארנב، **دُب** و דוב، **ذِئب** و זאב، **ذُبابة** و זבוב، **عقرَب** و עקרב، **غُــراب** و עורב. وقد تتشــابه **ثعلب** مع שועל، و **ضبّ**[37]–ســحليَّة أو عظاءة وهي

36. المقصود بالتعبير **اســم معزول** هو اســم جامد غير مشــتقّ من فعل، خلافا للاسم المشــتقّ من الفعل نحو **ذاهِب** من الفعل **ذهبَ**.

37. الجديــر ملاحظتــه أنّ ابن مضاء القرطبي أورد كلمة **ضبّ** في جملة: هذا جحــرُ **ضبٍّ** خَربٍ، على أنّ (خَرِب) هي نعت ســببيّ ل (**ضبٍّ**) متعلّق بالفاعل المضاف المحذوف المقدَّر: [جحره]، باعتبار أنّ العائد (الهاء) في (جحره) يســدّ مسدّ الفاعل المضاف المحذوف، ويكون هذا العائد مفسرا بالضمير المســتتر (هو) الفاعل للصفّة المشبّهة (خَرِب). القرطبي،

حيوان صحراويّ زاحِف له ذنب- مع צב = سلحفاة، علما بأنّه ومع مرور الوقت اختلف المعنى للكلمتــيْن بــين العربيّة والعبريّة. وهناك كلمة **كوْب** في الحبشــيّة والتي تعنــي **ذئب** في العربيّة، حيث تتشابهان بحرف الباء.

الوزن البنيويّ **فَعِل**[38] لهذه الأســماء في العربيّة، وأيضًا في العبريّة والأكاديّة، كما يشير Fox (ن. م.، ص 6) يمكن أن يعبّر عن أعضاء الجِســم مثل: **عَقِب، كَتِف** أو **كِتْف، كَرِش، وَرِك** أو **وِرْك** أو **وَرْك، رَحِم** و **كَبِد**.

ويرى Fox (ن. م.، ص 8) أنّ تضعيف الحروف، غير موجود بشكل عامّ في الأسماء غير المشتقّة، وفي حالة وجود ذلك، فإنّ هذه الأسماء تعتبر مستثناة وتكون مستعارة من لغة ساميّة أخرى أو من لغة أجنبيّة غير ســاميّة، وذلك يدخل في إطار النظريّة النوســتريّة التي تفترض انبثاق الأسر اللغويّــة من لغة بدئيَّة، كما يشــير Dolgopolsky (1998، ix، 18) من حيث اشــتراك فروع الأسرة اللغويّة فيما بينها في جذور عديدة.

فيما يلي، نورد أهمّ الأسماء غير المشتقّة في اللّغة الساميّة البدئيّة والتي لقيت إعادة بناء في اللغات الساميّة، مع ما يقابلها في العربيّة، استنادًا إلى Fox (ن. م.، ص 13-28):

***** *(pv-)*: **فَــم**، * *('ab)*: **أَب**، * *('am-t)*: **أَمَة**، * *(dam)*: **دَم**، * *(qaš-t)*: **قوْس**، * *(yad)*: **يَــد**، * *(naš)*: **نــاس**، * *('il)*: **إلــه**، * *(ri-'at)*: **رِئَــة**، * *(šim)*: **اِســم**، * *(θin)*: **اِثنــان**، * *('anph)*: **أَنــف**، * *(kaff)*: **كَــفّ**، * *(malk)*: **مَلِــك**، * *(ṭall)*: **طلّ** [نــدى]، * *(yawm)*: **يــوْم**، * *(zayt)*: **زيْــت**، * *('aθl)*: **أَثــل**، * *('imm)*: **أُمّ**، * *(bi'r)*: **بِــئْر**، * *(birk)*: **رُكْبَــة**، * *(rigl)*: **رِجْل**، * *(tis')*: **تِسْع**، * *('aḥad)*: **أَحَد**، * *(baśar)*: لحم طازج بالعربيّة، وتوجد كلمــة **بَشَر**، * *(sama')*: **سَــماء**، * *(sawaq)*: **ســاق**، * *(paḥḥam)*: **فَحْم**، * *(ḥamiš)*: **خَمْس**، * *(katip)*: **كَتِف** أو **كِتْف** أو **كَتَف**، * *(ḥarp)*: شــتاء بالعربيّة، وتوجد كلمة **خريف**، * *(γārib)*: **غُــراب**، * *(śila')*: **ضِلْع**، * *(lišān)*: **لِســان**، * *('unāš)*: البشريّة والإنســانيّة بالعربيّة، وتوجد كلمة **أُنــاس**، * *(nuḥāš)*: **نُحاس**، ⁕ *('alman-at)*: **أرْملَة**، * *(laylay)*: **ليْل** و * *('ankabūθ)*: **عنكبوت**.

والجدير ذكره أنّ Kaye (2005، ص 110-111)، يرى أنّ الجذور الساميّة تشترك فيما بينها بنفــس المعنــى، وهناك أوزان صرفيّة تدلّ على ذلــك عند تحليل أصولها. ففي العربيّة **سَــبْحَلَ** بمعنــى قول **ســبحان الله**، و **دَحْقَــبَ** منحوتَة من **دَحَــقَ** بمعنى دفَع عنــه، و **عقَب** بمعنى

1982، ص 84-85.

38. يذكر Fox أنّه في العربيّة هناك أسماء غير مشتقّة لها وزنان صرفيّان اثنان: **فَعِل** و **فَعْل** لنفس المجموعة وهي مجموعة أعضاء الجسم، على أنّه لا فرق بين الوزنيْن من حيث المعنى، باعتبار أنّ ذلك يكون ضمن اللّهجة. Fox, 1998, p.7.

يأتــي بعد، والمقصــود في **دحْقَبَ** الدّفع من وراء. وفي العبريّة كلمة *tapuz* مكوّنة من *tapuax* القديمة بمعنى تفّاح و *zahav* بمعنى ذهبيّ، والمقصود في *tapuz*: برتقالة.

6. قضيّة الحذف في أهمّ الأصول الاسميّة والفعليّة

امتدادًا لفكرة **الأصل** الثلاثيّ الخاصّ بالأفعال والأسماء لدى اللغويّين العرب في القرون الوسطى، فإنّهم ومن هذا المنطلق تطرّقوا إلى أصول أسماء وأفعال قد اعتراها ما يسمّى **بالحذف**.

Bybee (2002، ص 60–61) يتطرّق إلى الحذف من منطلق علم اللغة المعاصر، حيث يرى أنّ التغيّرات قد تتمثّل في حذف ما هو خفيّ في النّطق بفضل الحرف الســابق أو اللاحق له، ويشــير إلى *t* و *d* في الإنجليزيّة الأمريكيّة من خلال الكلمات المنتهية بهما، مثل: *just* = فقط و *grand* = مهمّ/فخم.

ويشير أيضًا إلى كثرة الحذف عندما يلي المحذوف حرف ساكن، ومن جهة أخرى، يشير (ن. م.، ص 62– 63) إلى أنّ حــذف ال *b* و *g* في آخــر الكلمــة الإنجليزيّة مثل *bomb* = عُبوة/قنبلة و *gang* = عِصابة/شــلّة، يكون منوطًا بالاعتبــار الاجتماعيّ، على أنّه يحدث في الكلمات المترددة بنسبة عالية، ويقلّ في الكلمات المترددة بنسبة منخفضة.

بخصوص العربيّة في القرون الوســطى، ســنقف فيما يلي على تنــاول اللغويّين قضيّة **الحذف**، خــلال اعتمادهــم فكرة ثلاثيّة الأصل لأهمّ الأســماء والأفعال، على أننا نــدرج ذلك وفق الترتيب الزمني للغويّين، إلّا إذا اقتضى الأمر التعريج والخروج عن ذلك:

– (دمّ)[39] و **(يد)** و **(فم) وما شابه، وعلاقة الأسماء الخمسة بقضيّة الحذف:**

يذكر الخليل (الفراهيدي، 1981، 1، ص 50–51) ورود أسماء تنطق بحرفيْن لكنّ **الأصل** فيها ثلاثة أحرف، نحو **دم**، **يد** و **فم**. ويعلّل حذف الحرف الثالث بكونه حرفًا ساكنًا، ويعتبر الخليل هــذا الحرف الثالث الســاكن هو **الياء** الســاكنة في أصله: **يَدَيْ** و **دَمَيْ**، وباعتبار هذه الأســماء نكرةً فيلحقها التنوين الذي يعتبر ساكنًا، ممّا يؤدّي إلى التقاء سكون التنوين بسكون الياء، فتمّ حذف الحرف الساكن وثبوت التنوين كعلامة إعراب.

يستدلّ الخليل على أنّ الياء هي الحرف الثالث المحذوف من **يد** و **دم**، خلال تأمّل صيغتي الجمع والتصغــير، حيث يقــال **أيديهم** في صيغة الجمع، و **يُدَيَّة** في صيغــة التصغير. من جهة أخرى، يرى الخليل أنّ اشتقاق الفعل يدلّ على الياء المحذوفة، حيث يقال: **دَمِيَت** يده.

39. أوردنا كلمة **دمّ** سابقا على أنّها من الكلمات المشتركة السّامية، ونوردها هنا في إطار الحذف الذي يعتري أحد الأحرف الأصليّة لهذه الكلمة.

وبخصــوص **فــم**، يوكّد الخليل أنّ الأصــل هو **فَوه**، حيث ملاحظ أنّ الحــرف الثالث هو **الهاء**، والفعل المشــتقّ: **فاهَ** و **يفــوهُ** بمعنى فتح فمه للكلام. الخليل بهذا، يــرى حذف الهاء من **فوه** وكذلك حذف الواو من جهة، وجعل الميم عوضًا عنهما من جهة أخرى لتصبح **فَم**. وبخصوص التثنية **فموان**، حيث يلاحظ ورود الواو، فإنّ الخليل يرى بأنّ ذلك تمّ بالغَلَط.

ســيبويه (1991، 3، ص 451) يتبــع الخليل، في أنّ أصل **دم** و **يــد** هو **دَمَيْ** و **يَدَيْ**، ويرى أنّ صيغــة التصغــير **دُمــيّ** و **يُدَيّة** تظهر الياء الأصليّــة، وصيغة الجمع **أيدي** تظهــر كذلك الياء، وكذلك صيغة الجمع **دماء** باعتبار أنّ الهمزة منقلبة عن الياء الأصليّة. بهذا يؤكّد ســيبويه على حذف الحرف الثالث الأصليّ.[40]

أبــو عــلي الفــارسي (1985، ص 626–627) أورد كلمة **الدَّمَا**. وفي ملاحظة رقــم (3) (ن. م.) يذكر المحقّق أنّ **دَم** اسم ذات أصله على وزن **فَعَل**، بحيث أنّ عينه محرّكة ولامه محذوفة، غير أنّ الشّعر يأتي به على أصل: **دمَا**، وأصله **دَمَيَ**، وعندما تحرّكت الياء وفُتِحَ ما قبلها انقلبت إلى ألف. ويستدلّ المحقّق على الأصل الياء من خلال التثنية **دَمَيان**، وخلال اشتقاق الفعل: **دَمِيَت** يده.

بخصوص **فم**، يلجأ ســيبويه (ن. م.، ص 453) إلى صيغة التصغير **فُوَيه**، ويستدلّ على حذف لام الأصــل وهــي الهاء، وصيغة الجمع **أفــواه** تدلّ على ذلك، ويعتبر ســيبويه أنّ الميم في صيغة الجمع محذوفة لأنها غير أصليّة، وتثبت الهاء الأصليّة. وابن جنّي (1985، 1، ص 414–416) يــورد كلمة **فَوْ**، ويرى أنّ هذا الاســم يبقى بعد الحذف عــلى حرفيْن، الثاني هو حرف لين (**و**)، لــذا، عُدِل عن حذفه عند ورود التنوين ولُجِئ إلى إبدال الواو بالميم **فَم** وذلك لتقارب صوت الميم من الواو وتميّزهما بأنّهما شــفويّان. كذلك يؤكّد ابن جنّي على أنّ الجذر هو **ف–و–هـ**، إذ يأتي الاشــتقاق منه نحو: «رجل **مفوه**» بمعنى يُحسِــن القول الذي يخرج مــن **فيهِ**، «**تفوَّهت** به» بمعنى حركت به ما حول الشّفتيْن، وكذلك **أفوه** بمعنى كبير الفم وجمعه **فُوهٌ**.

ويســتبعد ابن جنّي (ن. م.) قول **أفمام** في صيغة الجمع، ولا يكون الفعل المشتقّ **تفَمَّمْتُ**، ولا يقال «رجل **أفمّ**»،[41] لذا، فإنّ الاشتقاق هو حاصل من الجذر **ف–و–هـ**. ومن جهة أخرى، يؤكّد ابن جنّي (ن. م.، ص 416) أنّ التشديد اللاحق للميم هو ليس أصليًّا، وإنّما هو عارض ويلحق الكلمة، وذلك لأنّه نابع من الوقف: **فمّ**، ومن ثمَّ واصلوا التشديد أثناء درج الكلام نحو: هذا **فمٌّ** و رأيتُ **فمًّا**.[42]

في هذا الإطار، يمكننا التعرّض للأســماء الخمسة–أو الستّة– من حيث قضيّة الحذف. فالميداني

40. عبارة سيبويه (1991، 3، ص 451) في ذلك «ما ذهب منهما لام» أي لام الأصل وهو الحرف الثالث.

41. كما يقال «رجل **أصمّ**» حسبما يشير ابن جني، 1985، 1، ص 416.

42. ضمــن نفس الإطار، يتعرّض ســيبويه (1991، 3، ص 452) إلى كلمة **فُــلٌ** بمعنى **فلان**، حيث أنّ تصغيرها **فُلَيْن** يدل على لام الأصل المحذوفة وهي النّون.

(1981، ص 7) يشـير إلى أنّ أصل **أب و أخ** وغيرها هو **أبو وأخو**، حيث تمّ حذف **الواو**. وكما أوردنـا عن ابـن جنّي أنّ أصل **فم** هو **فوه** حيـث لامه **هاء**، فهو يذكر أيضًـا (1985، 2، ص 601–603) أنّ لام أصل **أب** و **أخ** و **هن** و**حم** هو **الواو** المحذوفة.

في المقابل، يسـوق ابن الأنباري (1961، 1، ص 10) مذهب أبي الحسـن الأخفش في أنّ الألف والواو والياء في الأسـماء السـتّة هي ليسـت حـروف إعراب، بل هي علامات إعـراب مثل الألف والـواو والياء في المثنّى والجمـع. ويؤكّد على أنّ هذه الحروف ليسـت لام الأصل ويذكر عن أبي عثمان المازني أنّ الباء في **أب** هي حرف الإعراب، وإنّما نشأت الألف والواو والياء نتيجة لإشباع الحـركات، والمقصود هنـا تمديد صوت الفتحة إلى ألف، والضمّـة إلى واو والكسرة إلى ياء- كما أوردنا في بند الحركات- مثل **أب** ← **أبو**، خاصّة وأنّه كما يشـير أبو عثمان المازني أنّه سمع عن العرب «هذا **أبُكَ**، و رأيتُ **أبَكَ** و مررتُ **بأبِكَ**»، من غير واو وألف وياء.

سـيبويه (1991، 3، ص 412) يذكر أنّ العرب تردّ إلى الأصل أثناء الإضافة في **أبوكَ** و **أخوكَ**، حيث ظهور الواو مؤشّر على كونها لام الأصل. يعزّز سـيبويه ذلك بتأمّل ظهور الواو في صيغة التثنية **أبوان**. وبإمكان إضافة **فم** بنحو **فوكَ** ممّا ينبّه على الأصل المحذوف وهو **الهاء** و **الواو** كما أسلفنا، باعتبار أنّ الميم في **فم** تعويض عنهما. ويذكر سيبويه **ذو** بأنّه لا يأتي إلّا بالإضافة نحو **ذو** مالٍ، ويصاغ منه التثنية **ذوان**، وربّما في ذلك إشـارة من سـيبويه إلى أنّ لام الأصل هي **الواو** أيضًا كما في **أبوان**.

وقضيّـة الحـذف قد تتّصـل إلى حدّ كبير بحـروف الجرّ، فمثـلا إذا تطرّقنـا إلى الحرف **(مِن)** بالاسـتناد إلى ابن منظور (1994، 13، ص 422–423)، نجد الإشـارة إلى أنّ بعضا من العرب يفتحون النون من الحرف **(مِن)** عند التقاء السّاكنيْن، مثل: **مِنَ** القومِ، و **مِنَ** ابْنِك، حيث يرى ابـن منظور أنّهم يظهـرون بذلك أنّ أصل الكلمة عندهم **مِنَا**، وعندما جُعلت أداةً حذفت الألف: **مِنَ**، وبقيت النون مفتوحة. كذلك يشـير ابن منظور إلى أنّ ابن جنّي فسّر ورود كلمة **(مِنَا)** في بعض الأشـعار على أنّها تعتبر عند بعض العرب أصل حرف الجرّ **(مِن)** وهو مكوّن من ثلاثة أحـرف وقد ورد في صيغتـه الأصليّة. من جهة أخرى، يورد ابن منظور عن أبي إسـحاق جواز حذف النون من الحرف **(مِن)** ومن الحرف **(عَن)** عند التقاء السـاكنيْن، مستشـهدا ببيت يرد فيـه ذلك، نذكر منه: غير الذي قد يقال **مِ** الكـذب. ويورد ابن منظور عن ابن الأعرابي أنّه يقال «**مِن** الآن» و «**مِ** الآن»، بحذف النون. وننبّه إلى أنّ هذا قد يكون مؤشّرا على جواز الافتراض بأنّ الحرف **(مِن)** قد يكون في أصله مكوّنا من حرف واحد، خاصّة وأنّه ثمّة حروف جرّ عبارة عن حرف واحد مع حركة، مثل: **(لِ)** وغيرها. والذي قد يعزّز هذا الافتراض تشـابه **(مِ)** في العربيّة كما أسلفنا، ب (מ) كحرف جرّ في العبريّة.

- ما ينتهي بالتّاء المربوطة نحو (شفة) و (سنَة) وما شابه:

يتطرّق سيبويه (1991، 3، ص 451–452) إلى أنّ أصل **شَفَة** ينتهي بالحرف الثالث وهو **الهاء** لكنّه حُذِف، ويستدلّ سيبويه على ذلك بواسطة تأمّل الحرف في صيغتي التصغير والجمع: **شُفَيْهَة** و **شِفاه**. وبخصوص **سَنَة**، يرى أنّ لام الأصل قد تكون **الياء** باعتبار ظهورها في الفعل المشتقّ **سانَيْتُ**، وفي صيغة التصغير **سُنَيَّة**، وقد تكون **الهاء** حيث تظهر في الفعل المشتقّ **سانَهْتُ** وفي التصغير **سُنَيْهَة**.

ويشير سيبويه (ن. م.، 4، ص 220) إلى إلحاق التاء المربوطة بكلمات مثل **شَفَة** و **سَنَة** كتعويض عن حذف لام الأصل.

عند ابن جنّي (1985، 2، ص 601–603، 607) الحرف المحذوف هو **الواو** لمن يقول في صيغة الجمع **سنوات**. ويشير إلى أنّ الواو والنون في صيغة الجمع **سنون** تعويض لما طرأ من الحذف للام الأصل (**و**) في الكلمة.

- لِدَة و عِدَة و زِنَة:

يذكر سيبويه (ن. م.، ص 337) أنّ أصل **لِدَة** هو **وِلدَة**، بحيث تمّ حذف **الواو**، ويعتبر سيبويه ذلك صيغة مصدر بكسر الواو على وزن **فِعْلَة**: **وِلدَة**، حيث يلاحظ انتقال حركة فاء الأصل (**وِ**) إلى العين، ومن ثمَّ حذفت الواو. وعند ابن جنّي (الخصائص، 1، 266) نجد تصريحًا بأنّ التّاء في **عِدَة** و **زِنَة** تعويض عن فاء الأصل المحذوفة، وفي إشارة ابن جنّي هنا تنبيه على ما ورد عند سيبويه بخصوص **لِدَة**، أي أنّ الأصل **وِعدَة** و **وِزنَة** وبنفس التعليل.

- ثُبَة:

المحذوف في **ثُبَة** عند ابن جنّي (1985، 2، ص 601) لام الأصل وليس الفاء وليس العين، ويعلّل ابن جنّي ذلك خلال معناها: الجماعة من الناس، مستشهدًا بالآية: «فانفروا **ثُباتٍ** أو جميعًا» (سورة النّساء، آية: 71)،[43] حيث يلجأ في الكشف عن المحذوف من الأصل إلى تأمّل اشتقاق الفعل «**ثبَّيْتُ** الشيء» بمعنى جمعته، على أنّه يلاحظ ظهور **الياء** في الأصل.

ويورد ابن جني (ن. م.، ص 602–603) مذهب أبي إسحاق في أنّ **ثُبَة** تعني وسط الحوض، وهي مشتقّة من «**ثابَ** الماءُ إلى الحوض»، وبهذا، فإنّ عين الأصل تكون هي المحذوفة، بالاستدلال من صيغة التصغير **ثُوَيْبَة**، حيث يلاحظ ظهور عين الأصل المحذوفة **الواو**. لكنّ ابن جنّي يرى أنّ هذا التأصيل غير ملزم، في الوقت الذي يجوز فيه أن يكون اشتقاق الفعل **ثبَّيْتُ** بمعنى

43. يذكر ابن جنّي (1985، 2، ص 601) أنّ معنى **ثُبات** الواردة في الآية: جماعات متفرّقة.

جمعتُ. وخلال صيغة المضارع **يثبّي**، يستدلّ ابن جنّي أنّ لام الأصل معتلة وأنّ **الثاء** و **الباء** همـا فاء وعـين الأصل. لكن ابن جنّي ومن خـلال الفعل **ثبَّيْتُ** يؤكّد أنّ ذلـك لا يدلّ على أنّ لام الأصل هي **ياء** دون **الواو**، ويقيس ذلك ب **عدَّيْتُ** من **عَدَوَ**- رغم أنّه يقال **قضَّيْتُ** من **قَضَيَ**-، لذا فإنّ **ثبّيْتُ** أصلها من **الواو**، ويكون أصل **ثُبَة: ثُبوَة**، وذلك لأنّ أكثر ما يحذف من لام الأصل ينسحب على الواو، نحو: **أب و أخ و سَنَة** عند من يقول في جمعها **سنوات**.

- مائَة:

عند ابن جنّي (ن. م.، ص 604)، المحذوف في **مائَة** لام الأصل، وذلك لقولنا في الاشتقاق «**امأيْتُ** الدّراهـم» بمعنـى جعلتها **مائَة**، حيث يلاحـظ ورود لام الأصل. لكن ابـن جنّي يرى أنّه خلال **امأيْـتُ** ليس ملزما أن تكون لام الأصل هي **الياء** دون **الواو**، وذلك لأنّه يقال **أدنيتُ و أعطيتُ** من **دنوْتُ و عَطَوْت**، رغم أنّه يقال **أرميْتُ و أسقيْتُ** من **رميْتُ و سقيْتُ**.

بالرّغم من ذلك، يرى ابن جنّي أنّ لام الأصل هي **الياء** مستشـهدًا بما ذكره أبو الحسـن: «رأيْتُ **مِئْيًـا**» بمعنـى **مائَة**، ممّا يدلّ عـلى أنّ لام الأصل هي **الياء**. وينقل ابن جنـي عن ابن الأعرابي أنّـه يقال **مِئْيَة**. ويرى ابن الحاجـب (1995، ص 143) أنّ زيادة الألف في **مائَة** هي من قبيل التفريق بينها وبين **مِنْهُ**. فهو يشير بهذا إلى الرّسم الإملائيّ الذي قد يوقع في الالتباس مع كلمة **منــه**، خاصّــة عندمـا كان التنقيط غائبا في خطّ اليد كمـا في المثال الذي يعنـي: «اِبعَث لي **مِئَة جمل**»:

ابعث لي مىه حمل

ولفتـة مـن ابـن جنّـي (ن. م.، ص 607) إلى أنّ صيغة الجمـع **مِئون** تشـمل (واو) و (نون) ملحقتيْن كتعويض الكلمة عمّا حذف منها.

- عِضَة:

يذكر ابن جنّي (ن. م.، ص 605-607) أنّ المحذوف في **عِضَة** هو لام الأصل وأنّ أصل الكلمة: **عِضْوَة**، بظهور **الواو**، حيث هناك تفسير لما ورد في الآية: «الّذين جعلوا القرآن **عِضين**» (سورة الحجـر، آية: 191) يقول بأنّ المعنـى: فرّقوا القرآن وجعلوه **أعضاء**، عـلى أنّ هذه الكلمة هي جمـع **عُضــو**. وعن ابن عباس فيما يذكره ابن جنّي أنّ تفسـير «نؤمن **ببعض** ونكفر **ببعض**»

(ســورة النّســاء، آية: 150)[44] يكون على أســاس أنّ كلمة **بعض** هي لفظ **عُضو** بنفس معناه. ويذكر ابن جني رأي الكســائي في أنّ **عِضَة** من **عُضَيهَة** بمعنى الكذب، وبهذا، فإنّ لام الأصل تكون **الهاء** قياسًا ب **سَنَة** لمن يقول **سنهاء**.

وبخصــوص صيغــة الجمع **عِضون**، ينبّه ابــن جنّي على أنّ الواو و النــون فيهما تعويض عن الحذف.

- قُلَة و عِزَة و رِئة:

المحــذوف في **قُلَــة** حســبما يذكر ابــن جنــي (ن. م.، ص 606) لام الأصل وهي **الــواو**، وذلك لاشتقاق «**قلوْتُ بالقُلَة**» بمعنى ضربت بهذه الآلة وأصل الكلمة **قُلوَة.**

ويرى أنّ المحذوف في **عِزَة** لام الأصل وهي **الواو** لأنّ معناها: جماعة، مشتقّة من «**عزوْتُ** الرّجلَ إلى أبيه» أي نســبته إليه. وهذا الاشــتقاق موجود في معنى الجماعــة، إذ أنّ بعضها مضموم إلى بعض.

وبخصــوص **رِئَــة**، يرى ابن جنّي (ن. م.، ص 604) أنّه تمّ حــذف **الياء** منها، وذلك يبين فيما يرويه ابن جني عن أبي زيد خلال اشــتقاق «**رأيْــتُ** الرّجل» بمعنى أصبتُ **رئَتَه**، وأصل الكلمة **رِئْيَة.**

- مُذ:

يــرى ابن جنّــي (1985، 2، ص 547) أنّه تمّ حذف **النون** من **مُذ**، باعتبــار أنّ الأصل **مُنْذُ**،[45] حيث في صيغة التصغير يقال **مُنَيْذ** التي قد تستَعمَل كاسم عَلَم، إذ تُرَدّ النون المحذوفة، والوزن الصرفي لهذه الصّيغة هو **فُعَيْل**.

ابــن الأنبــاري (1886، ص 107)، يؤكّد على أنّ **مُذ** هي اســم دخل فيها الحذف، على أنّ الأصل هو **مُنذ** وقد حُذِفت **النون**، وبهذا حسب ابن الأنباري يكون تصنيف **مُذ** كاسم، لأنّ الحذف يقع في الأســماء. ويســتدلّ أيضا خلال صيغة التصغير على الحرف المحذوف النون: **مُنَيْذ**، وينبّه إلى أنّ جمع التكسير يكشف عن ذلك أيضًا: **أمناذ**، حيث يلاحظ ورود النون على أساس أنّ صيغتي التصغير وجمع التكسير تردّان الكلمة إلى الأصل.

أبــو حيّــان (1986، 2، ص 241) يذكر كذلك أنّ **مُذ** دخلها الحذف. لكنّه يشــير إلى مذهب ابن

44. المحقّق لم يحدّد الآية، ولتحديدها انظر: عبد الباقي، 1987، ص 129.

45. لدى بعض القبائل العربيّة فإنّ الاسم الذي يلي **مُنذُ** يكون مجرورا كما في نحو: **مُنذُ** سنتيْن. ولدى قبائل أخرى في مركز شبه الجزيرة العربيّة مثل كلاب وسليم وأسد وتميم، فإنّ الاسم يكون مرفوعا، كما يذكر رابين، 2002، ص 355.

ملكـون والكوفيّـين بأنّ **مُذ** ليس فيها حذف، بل هي مركّبة من: **مِن ذو**، **مِن** حرف الجرّ + **ذو** بمعنى (الّذي) في لغة طيء. ومذهب آخر يقول بأنّ أصلها: **مِن إذ**، بحيث حُذِفت الهمزة فالتقى ساكنان (**مِنْ ذْ**) فحرّكت الذال بالضمّ.

ويسـوق أبو حيّان مذهب محمد بن مسعود الغزلي، بأنّ **مُذ** مركّبة من: **مِن ذا** اسم الإشارة، لذا كُسِرت الميم، غير أنّ التركيب كثيرًا ما يؤدّي إلى حذف بعض الحروف، فحُذِفت ألف **ذا** ونون **مِن**، وتـمّ تعويض حذف الألف بضمّة الـذال، والميم كذلك تبعت الذال في الضمّ. ويرى أنّ التقدير في جملـة نحـو: ما رأيتُه **مُذ** يومان = ما رأيته **مِن ذا** الوقت يومان. ويسـتدلّ الغزلي على ذلك، بأنّ **مُـذ** تدخل على الفعل نحو: ما رأيتُه **مُذ** قـامَ زيدٌ، بمعنى ما رأيته **مِن ذا** الوقت قام زيد. وبهذا يعتبر أنّ **مِن ذا** اسمان مبنيّان، **مِن** للابتداء و **ذا** اسم إشارة إلى المُدَّة.

- اسم:

عند ابن فارس (د. ت.، ص 99-100) **اسم** يدلّ على المسمّى ليعرف به أثناء الخطاب. ويسوق احتمالَيْن اشـتقاقيَّيْن لأصل **اسـم:** اشـتقاقه من **سِـمَة** بمعنى العلامة، من الجذر **و-س-م**. والاشـتقاق الثاني ينقله عن أبي إسـحاق الزجّاج أنّه من **السموّ** بمعنى الرّفعة، وأصله **سِمْوٌ**، من الجذر **س-م-و**، قياسًا على **حِمْلٌ**، وصيغة جمعه **أسماء** قياسًا على **قِنْوٌ** [فرع نخلة يحمل رطبًا] وجمعه **أقناء**.

ويقوّي ابن فارس الاشـتقاق الثاني باعتبار أنّ **اسم** يدلّ على المسمّى تحته. ويستبعد الاشتقاق من **وسَـمَ**، وذلـك بالافتراض لو أنّه صـحّ ذلك لكانت صيغـة التصغير في هذه الحالة **وُسَـيْم** بالتماثل مع **وُعَيْدَة** تصغير **عِدَة**. من جهة أخرى، يعزّز ابن فارس الرأي الثاني بالاسـتناد إلى رأي المبرّد القائل بأنّ الكلمة مشتقّة من **سما**.

وفي موضـع آخـر (1969، 3، ص 98-99)، نجـد ابن فارس يدرج اشـتقاق **اسـم** من الجذر **س-م-و**، الذي يدلّ معناه على العلوّ، حيث أنّ **اسـم** يدلّ على المعنى تحته. ويأتي باشـتقاقات ملتفّة حول هذا الجذر مثل «**سـما** بصره» بمعنى علا، و «**سـما** لي الشّخص» بمعنى ارتفَع، و **السّماء**، تسمّى بذلك باعتبار ارتفاعها وعلوّها، لذا يقال «**سماء** البيت» أي سقفه. فمن المعوّل عليه أن ينسحب مثل هذا الاشتقاق على **اسم** من نفس الجذر.

ابن الأنباري (1886، ص 3، 1961، 1، ص 4-5) يؤكّد على اشـتقاق **اسـم** من **سـموّ** بمعنى العلوّ، من الجذر **س-م-و**، حيث يرتفع **الاسـم** على المسمّى ويعلو أي **يسمو** على ما تحته من معنًى، وذلك بالتماثل مع **سـماء** إذ سـمّيت بذلك لعلوّها أي **سموّها**. وهذا أيضًا كما ينوه ابن الأنباري، مذهب البصريّين، ويضيف (ن. م.) وجهًا آخر في التسـميّة: أنّه **سـما** أي علا وارتفَع

على مرتبة الفعل والحرف في أقسام الكلام.

يشير ابن الأنباري إلى أنّ أصل **اسم** هو **سِمْوٌ**، بكسر السّين وهي فاء الأصل، وسكون الميم عين الأصل، على وزن **فِعْل**، لكن تمّ حذف **الواو** من آخره، وتمَّ التعويض بجعل الهمزة في أوّله فصار الوزن الصرفيّ: **اِفْعٌ** لحذف لام الأصل وهي الواو.

أمّا عند الكوفيّين كما يبيّن ابن الأنباري (1886، ص 3، 1961، ص 4) فإنّ **اسم** مشتقّ من الجذر **و-س-م** وأصله **وِسْمٌ** فهو **سِمَة** أي العلامة، باعتبار أنّ المسمّى مثل زيد و عمرو **سِمَة وعلامة** دالّة عليهما. وحسب الكوفيّين، تمّ حذف **الواو** من أوّل **وِسْم** ومن ثمَّ جاء التعويض بجعل الهمزة، فصار: **اِسْم** ووزنه **اِعْل** لحذف فاء الأصل وهي الواو.

ابن الأنباري (1886، ص3 -4، 1961، ص 1، 5، 8) يؤكّد على ترجيح مذهب البصريّين، وإن كان مذهب الكوفيّين صحيحًا من حيث المعنى، إلّا أنّه ليس كذلك من حيث الاشتقاق.[46] ففي صيغة التصغير يقال **سُمَيّ** بالتماثل مع **قِنْو و قُنَيّ**، ولو صحّ اشتقاقه من **وِسْم** وهو **سِمَة** لقيلَ في تصغيره **وُسَيْم** مماثلةً مع **عِدَة و وُعَيْدَة** و **زِنَة** و **وُزَيْنَة**، لكنّ التصغير المستعمَل هو **سُمَيّ**. وبما أنّ التصغير يرُدّ إلى الأصل، فيتضح أنّ أصل **اسم** من **سُمُوّ**.

ويشير ابن الأنباري إلى أنّ صيغة التصغير **سُمَيّ** الأصليّة هي **سُمَيْو**، لكنّ اجتماع الياء والواو والأوّل منهما ساكن، أدى إلى قلب الواو ياءً وتمَّ إدغامها، مثل **سَيْوِد** ← **سَيِّد**، و **هيْوِن** ← **هَيِّن**.

التعليل الاشتقاقيّ الثاني عند ابن الأنباري (ن. م.)، يتمثّل في تأمّل صيغة الجمع، حيث يقال في جمع **اسم: أسماء**، نحو **قِنْو** و **أقناء**، فلو كان أصل **اسم** من **وِسْم**، لكانت صيغة الجمع **أوسام**، ممّا يدلّ على أنّ أصله **سِمْو**. لكن صيغة الجمع الأصليّة هي **أسماو**، وعند وقوع الواو في طرف الكلمة بعد الألف الزائدة قُلِبت إلى همزة، كما في **حذاو و حذاء**، وفي **كِساو** و **كِساء**. وهنا ينبّه ابن الأنباري (1886، ص 4، 1961، ص 1، 9) إلى **كسوْتُ** و **حذوْتُ**، حيث تظهر الواو لام الأصل، كذلك الأمر ينسحب على **سماء** وأصلها **سماو** من **سموْتُ**.

ويتطرّق ابن الأنباري ضمن هذا، إلى تعليل آخر في قلب الواو في **سماو** إلى همزة: **سماء**. فالواو في **سماو** متحرّكة ويوجد قبلها الألف بعد فتحة لازمة، وباعتبار أنّ هذه الألف زائدة ساكنة فهي بمثابة حاجز خفيف، ممّا يؤدّي إلى أنّ الواو تكون مسبوقة بفتحة (**سِمَـا و**) فتنقلب الواو إلى ألف قياسًا بمثل **سَمَوَ** ← **سَمَا** و **عَلَوَ** ← **عَلَا**، لتصبح الكلمة: **سَمَاا** حيث اجتماع ألفيْن، الأولى زائدة والثانية منقلبة عن واو، ممّا يؤدّي إلى قلب الألف الثانية المتطرّفة إلى همزة منعًا من التقاء السّاكنيْن الألفيْن. وقُلِبَت بالذّات إلى همزة، على أساس أنّ الهمزة أقرب الحروف

46. هنا يذكر ابن الأنباري (1986، ص8، و1961، 1، ص 5) أنّه يجب في الاشتقاق مراعاة اللفظ أيضًا وليس فقط مراعاة المعنى.

إليها في النّطق الصوتيّ.

تعليل اشــتقاقيّ ثالث يســوقه ابن الأنباري (ن. م.) في أنّ أصل **اسم** من **سِمْو** يتمثّل في الفعل **اســميْتُه**، حيث أنّه لو كان أصل **اســم** من **وِسْــم**، لقيل في الفعل **وَسَمْتُه**. ويذكر ابن الأنباري أنّ أصل **اســميْتُه** هو **اسموْتُه**، بالواو، وقُلِبت الواو ياء، قياسًا على **أدعَيْتُ** و **أعزيْتُ** وأصلهما **أدعوْتُ** و **أعزوْتُ**، حيث قلبت الواو إلى ياء.

والتعليل الاشــتقاقيّ الرّابع هو أنّ أصل **اســم** هو **سِــمْو** وليس **وِسْم**، يكمن في الحذف نفسه، بحيث أنّه أوّل **اسم** هو همزة التعويض التي تأتي فيما حذف منه لام الأصل وليس فاء الأصل، قياسًا على حذف لام الأصل الواو من **بِنْو** وتعويضها بالهمزة في الأوّل (**اِبْن**).

أمّــا حذف فاء الأصل، كما يشــير ابن الأنبــاري (1886، ص 4–5، 1961، ص 1، 5–6)، نحو **عِدَة** من **وِعْدَة**، فإنّ التعويض لم يكن بالهمزة في أوّله، فلا يقال **اِعد**، بل كان التعويض بإلحاق التــاء المربوطة (الهاء) في آخــره (**عِدَة**)، وذلك باعتبار أنّ ما يُحذَف فاؤه من الأصل يُعوَّض عن المحــذوف بالتّــاء المربوطة في آخره، في حــين يُعوَّض ما يحذف منه لامه مــن الأصل بالهمزة في أوّله،[47] وهذا يدلّ على أنّ أصل **اسم** هو **سمو** بحذف لام الأصل **الواو**، وليس فاء الأصل كما هو مذهب الكوفيّين. ويضيف ابن الأنباري أنّ كسرة همزة (**اِسْم**) في واقعها تنبيه على كسرة السّين في الأصل (**سِمْو**).

– مَلَك:

يــرى ابن جنّــي (1954، 2، ص 102–104) أنّه تمّ الحذف في **مَلَــك** للهمزة من الأصل **مَلْأَك**، بحيث يستدلّ على ذلك المحذوف من خلال صيغة الجمع **ملائِكَة** و **ملائِك**. ويذكر ابن جنّي أنّ الحذف وقع طلبًا للتخفيف، وانتقلت فتحة الهمزة إلى ما قبلها أي حرف اللام. وينصّ ابن جنّي عــلى أنّ وزن **مَلَك** الصرفيّ هو **مَفْعَل** للأصل **مَلْأَك**، وتعتبر الميم في هذا الوزن بدلا عن التخفيف بالحــذف، كمــا هو حاصل مع أحرف المضارعة في نحو: **أَرى**، **يِرى**، **تِرى** و **نِرى**، التي هي دالّة عــلى المحذوف للتخفيف في صيغة الأمــر (**رَ**). من هذا يُعلَم أنّ أصل **مَلَك** مركّب من: **اللام** وهي فاء الأصل، **الهمزة** وهي عين الأصل و**الكاف** وهي لام الأصل. وصيغة الجمع للوزن **مَفْعَل** هي **مَفاعِــل**، لذا، فإنّ جمع **مَلَك** يكون **مَلَائِك**، غير أنّه تلحــق التّاء المربوطة (الهاء) لتأنيث صيغة الجمع.

وننــوه هنا بأنّ Kekoni (1997، ص 308) يــرى أنّ كلمة *angel* = ملاك الإنجليزيّة، جاءت

47. هنــا يلاحــظ ما ورد عند ابن الأنبــاري (1961، 1، ص 6) من المبدأ القائل: «الحمل على ما له نظير أولى من الحمل على ما ليس له نظير».

من التسمية الإغريقيّة *malach* المماثلة للتسمية في العربيّة وفي العبريّة מלאך.

- أرض:

يعتــبر ابن جنّــي (1985، 2، ص 614، 616) أنّ **أرض** هي لفظ مؤنّــث أصلها **أرْضَة**، بحيث يلاحــظ وجود التّاء المربوطــة (الهاء)، غير أنّ هذه التاء حُذِفت، وعُــوِّض عنها في صيغة الجمع بالواو والنون **أرَضون**، مع فتح الرّاء وذلك ليدخل الكلمة في صيغة الجمع نوع من التكســير[48] من جهة، ومن جهة أخرى قياسًا على كسرة السّين في **سِنون** جمع **سَنَة** ليدخل الكلمة نوع من التغيير.

وننــوّه بأنّ كلمة **أرض** تشــترك مع العبريّــة ארץ،[49] وهي في الإنجليزيّــة *Earth* المأخوذة عن الألمانيّــة *Erde*. وقــد تطوّرت في الإلمانيّة كلمة *Erdung* التي توازي في العربيّة كلمة **تأريض**. ولعــلّ أصل الكلمة من الآراميّة القديمة ארקא وفي الآراميّة المتأخّرة: ארעא، ومنها في العبريّة: הארקה.

لكن ابن جني (ن. م.، ص 614-615) يطرح الســؤال: كيف يمكن التعويض عن التاء للتأنيث رغم أنّها زائدة وليست أصليّة في كلمة **أرض**؟

والإجابة عنده تتمثّل في مماثلة تاء التأنيث مع لام الأصل، فكأنّها أصليّة على ضوء التعليل التالي بالقيــاس: هناك كلمات مؤنّثة نحو **عقرب** و **ســعاد** وغيرها، بحيــث أنّها في صيغة التصغير لا تنتهــي بتاء التأنيث: **عقيرب و سُــعَيِّد**، كمــا هو حاصل في تصغير **قدَيرَة** لِ**قِدْر** و **شُميْسَــة** لِ**شــمس** المنتهيتان بتاء التأنيث، وذلك باعتبار أنّ **الباء** في **عقرب** و**الدال** في **ســعاد** وهما لام الأصل شبيهتان بتاء التأنيث لكلمات مثل **طلحة** و **حمزة**. والخلاصة، أنّ تاء التأنيث في **طلحة** و **حمــزة** شــبيهة، في المقابل، بلام الأصــل: **الباء** في **عقرب** و **الدال** في **ســعاد**. والدليل على هذا التشــابه لدى ابن جني، أنّ تاء التأنيث في مثل **طلحة** و **حمزة** وقعت بعد ثلاثة أحرف، وكذلك **الباء** في **عقرب** و **الدال** في **ســعاد** وقعت بعد ثلاثة أحرف، ومن جهة أخرى، لا يقال في تصغير **حمــزة: حمِيْزَتَة**، لعدم إدخال التأنيث على التأنيث، كذلك لا يقال في تصغير **عقرب: عقيربَة**، بتــاء التأنيث، ممّا يعني أنّ **الباء** في **عقرب** شــبيهة بتــاء التأنيث في التصغير **عقيرِب**، لذا، فإنّ ابن جني يخلص إلى أنّ تاء التأنيث في مثل **طلحة** و **حمزة** شبيهة أيضًا بلام الأصل نحو **الباء** في **عقرب**.

48. ينبّــه ابــن جنّــي (1985، 2، ص 614) عــلى أنّ فتح الرّاء في **أرَضون** إعــلام لفتحها أيضًا لما يجمَــع بالتّاء (أرَضَات) باعتبار أنّ **أرْض** لفظ مؤنّث.
49. نذكّر أنّه في العبريّة ثمّة كلمة הערצה = إعجاب، المتشابهة مع كلمة הארצה.

– الحذف في الأفعال، نحو (لم يَكُ) و (لم أدرِ) و (عِ) وغيرها:

ورد عنـد سـيبويه (1991، 1، ص 25) أنّ **لـم يكُ** و **لم أدرِ** وقــع فيهما حذف في الأصل. وابن جنــي (1985، 1، ص 26، 40) يتطـرّق إلى أنّ ذلك حاصل جرّاء الجزم في الإعراب. وهو يذكر أنّ **الجــزم** أصلــه القطع، وفي الإعراب معناه اقتطاع الحرف عـن الحركة ومدّ الصوت بها مثل: **لم يقمْ**. كذلك حسـب ابن جني، قاسـت العرب الحرف على الحركة، بمعنى أنّ الحرف يُحذَف في الجــزم الإعرابــيّ كما أنّ الحركة تحذف، مثل: **لم يخشَ و لم يســعَ و لم يرمِ**. وهنا نجذب الانتباه إلى توضيح أبي حيّان (1986، 1، ص 413) إلى أنّ **الجزم** هو **قطع** الحركة أو ما يقوم مقامها، بمعنى الألف والواو والياء، كما هو وارد أعلاه عن ابن جنّي من أمثلة، باعتبار أنّها تسدّ مسدّ الحركة في صيغة المضارع [نحو: يخشى، يدنو و يرمي].

بخصــوص **لم يكُ**، نجد Blau (2003، ص 74) يشــير إلى أنّ النون في أصل **لم يكُن**، تميل إلى الضعف، أي أنّها ساكن خفيّ كما أوردنا في بند التنوين، لذا يتمّ حذفها في الجزم الإعرابيّ.

ســيبويه (1991، 4، ص 219) يذكر أفعال الأمر **خُذ و كُلْ و مُرْ** على أنّها جاءت على حرفيْن. وهــذا يــدلّ على الحــذف. ويشــير Blau (ن. م.، ص 73) إلى أنّ هذه الصيَــغ في الأمر أصلها في المــاضي **أخــذَ و أكلَ و أمرَ**، بحيث تمّ حذف الصوت السّــاكن الأوّل في صيغة الأمر، ويســترجع هــذا الأصل في أفعال مســتعملة لكن بأقلّ تردّد نحو **أُأْمُر**، حيــث أنّ الهمزة الثانية هي الأصليّة المحذوفــة في **مُرْ** وغيرها. وعند ســيبويه إشــارة إلى أنّ بعض العرب قالــوا **أُوْكُل**، ممّا يظهر لنا حذف الواو الأصليّة في **كُلْ**.

كما أنّ سيبويه (ن. م.، ص 220) يرى أنّ الحذف يقع أيضًا في عين الفعل في صيغة الأمر، نحو **قُلْ** على أنّ أصلها **قُول**. وعند الفراء (الجندي، 1989، ص 70) الفعل في صيغة الأمر **اِسَلْ** يدلّ على حذف الهمزة التي هي عين الأصل **اِســأَل**، مشــيرًا إلى نقل حركة الهمزة المحذوفة إلى السّين **اِسَل**. لكن ذلك يعتبر عند الفراء لهجة في كلام العرب على أنّ الدارج هو **سَلْ**.

عند أبي حيّان (1986، 1، ص 95) ضمن هذا الإطار، الفعل **قَرْنَ** بفتح القاف هو صيغة الأمر من الماضي «**قَرِرْنَ** بالمكان»، وذلك بكسر الرّاء حسـب البغداديّين، ولكن صيغة الأمر منه تكون بحذف عين الفعل وهي الرّاء المكسورة في **قَرِرْنَ**.

عند ابن جني (1985، 2، ص 791) الفعل **(را)** لهجة من كلام العرب، أصلها **رَأَيَ**، على أنّ الياء هــي لام الأصل، لكنّها انقلبـت إلى ألف **رأى**، ومن ثَمَّ أُبدِلت الهمـزة التي هي عين الفعل بالياء، قياسًــا على **ساءلتُ** و **سايلتُ**، **قرأتُ** و **قريتُ**، ومن ثمَّ أبدِلت الياء بالألف وذلك لأنها متحرّكة بعـد فتحة ليكـون: **راى**، ثمَّ حذفـت الألف المنقلبة عن الياء وهي لام الفعل، بسـبب سـكونها وسكون الألف عين الفعل، فيكون: **رَا**.

ويورد ابن جني (ن. م.، ص 822) **(تِ)** وهو فعل أمر في لهجة بعض العرب، وأصله من **أتى**، وفي المضــارع **يأتي**، حيث تحذف الهمزة قياسًــا على حذفهــا في **خُذ و كُلْ و مُرْ**، ويبقى الفعل: **(تِ).**

ابــن فارس (د. ت.، ص 160) يشــير لمــا ورد عند ابن جني على أنّه حروف تــدلّ على أفعال في صيغة الأمر. فعنده **(حِ)**

من **وَحيْتُ** و **(شِ)** من **وَشــيْتُ** الثوبَ، و **(عِ)** من **وعيْتُ** و **(فِ)** من **وَفَيْتُ** و **(قِ)** من **وقيْتُ** وغــير ذلك. لكنّه يذكر أنّه أثناء الوقف على هذه الحروف تزاد الهاء:[50] **شِــهْ و عِهْ** وهكذا. وابن جنــي (1985، 2، ص 827) يــرى أنّ هذه الهاء للتخفيــف أي التخفيف في النّطق عند الوقف. وابن الدهان (1988، ص 117) يذكر أنّ هذه الهاء تفيد التمكّن، أي التمكّن من النّطق الصوتي خلال الوقف.

يتطرّق ابن جني (ن. م.، ص 127) إلى الفعل المضارع **أرى** على أنّ فيه حذف. بحيث أنّ أصله **أرْأى** من **رأيت**، فلجئوا إلى حذف الهمزة طلبًا للتخفيف، وانتقلت حركتها الفتحة إلى الرّاء. ومن هنا تأتي صيغة الأمر على ما هو شائع في اللغة: **(رَ)** يا زيد، و **رَيَا** و **رَيْ** يا هند.

وبخصــوص **(عِ)** التي أســلفناها عن ابن فــارس، يذكر ابن جنــي (ن. م.، ص 829) أنّها من «**وَعيْتُ** الكلام أو العِلم»، ويقال للمرأة: «**عِيْ** يا امرأة».

ونجــذب الانتباه ضمن هذا إلى ما يورده ابن جني (1985، 1، ص 177-178) من بيت شــعر جاء فيه «حتّى إذا ما **أمسجَت**»، حيث يراد بهذا الفعل **أمست**. وهذا بحدّ ذاته حسب ابن جني يدلّ على أنّ أصل **رمَت** هو **رميَت**، حيث حذفت الياء، و **غزت** أصلها **غزوَت**، حيث حذفت الواو، وكذلــك **أعطت** أصلها **أعطيت**، حيث حذفت الياء. يخلص ابن جني أنّه في **أمســجَت** تمّ إبدال الياء الأصليّة بالجيم، وهذا يدلّ على أنّ **أمسَت** وقع فيها حذف للياء من **أمسيَت**.

في دائرة الأفعال، من الضروريّ التنبيه إلى التعبير **اســتغناء**. حيث أنّ سيبويه (1991، 1، ص 25) يشير بهذا التعبير إلى استعمال فعل معيّن والاستغناء به عن الأصل، نحو استعمال **تَرَكَ** في صيغة الماضي والاستغناء عن **وَدَعَ**، لكن في المضارع يقال **يدَع**، فهو مستعمَل.

ابن جنّي (1986-1988، 1، ص 397) يشــير إلى قراءة الآية «ما **وَدَعَك** ربُّك وما قَلَى» (ســورة الضّحــى، آية: 3)[51] بالتخفيــف **(وَدَعَ)** بمعنى ترك لدلالة **قَلَى** على ذلــك المعنى، إذ أنّ **ترَكَ** هو نــوع من **القِلَى** [الهَجْر بُغضًــا]. ويؤكّد ابن جني من خلال هذه القراءة **(وَدَعَ)** على التنبيه على

50. لعلّ ابن فارس (د. ت.، ص160) يعني بذلك **هاء السّــكت** أو **هاء الوقف**، لكنّه لم يذكر هذا التعبير. إلّا أنّه يذكر أنّ حذّاق النحْويّين قد انتبهوا إلى هذه الهاء.

51. المحقّق لم يحدّد الآية، ولتحديدها انظر: عبد الباقي، 1987، ص 552.

الأصــل، غــير أنّه في اللغة أُســتُغني ب **ترَكَ** عــن **وَدَعَ**، وأيضًا عن **وَذَرَ**، على حــدّ تعبير ابن جني (1954، 2، ص 286–287). وابن القطاع يؤكّد على «ما **وَدَعَكَ**» بالتخفيف، مشيرًا إلى أن **يدَع** و **يذَر** لا يأتي له ماضٍ. وبخصوص ماضي **يذَر** غير المســتعمل، يرى ابن القطاع أنّ أصله **وَذِر** وفي المضارع **يَذَر** قياسًا على **وسِعَ** و **يَسَع**، كما أن ابن القطاع يعبّر عن الماضي غير المستعمَل [ودَعَ و وذَرَ] بأنّه فعل قد **أُميت**.

قائمة المصادر- ببليوغرافيا

المصادر الأوليّة:

ابن الأنباري، 1886 ابـن الأنباري، أبو البركات كمال الدّين عبد الرحمن (1886)، **كتاب أسرار العربيّة**، ليدن: مطبعة بريل.

ابن الأنباري، 1961 ابـن الأنباري، أبـو البركات كمال الدّين عبد الرحمن (1961)، **الإنصاف في مسـائل الخـلاف بـين النحْويّين البصريّـين والكوفيّـين**، تحقيق: محمد محـي الدين عبد الحميد، الطبعة الرّابعة، مجلدان، القاهرة: المكتبة التجاريّة الكبرى.

ابن جني، 1954 ابـن جني، أبو الفتـح عثمان (1954)، **المنصف لكتـاب التصريف**، تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، الطبعة الأولى، 3 مجلدات، مصر: مكتبة مصطفى البابي.

ابن جني، 1985 ابن جني، أبو الفتح عثمان (1985)، **سرّ صناعة الإعراب**، تحقيق: حسن هنداوي، الطبعة الأولى، مجلدان، بيروت: دار القلم.

ابن جني، 1986-1988 ابـن جني، أبـو الفتـح عثمـان (1986-1988)، **الخصائص**، تحقيـق: محمد علي النجار، الطبعة الثالثة، 3 مجلدات، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.

ابن الحاجب، 1995 ابـن الحاجـب، أبـو عمر جمال الديـن عثمان بن عمـر (1995)، **الشـافية في علم التصريف**، تحقيق: حسـن أحمد العثمان، الطبعة الأولى، بيروت-لبنان: دار البشـائر الإسلاميّة.

ابن دريد، 1987 ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسـن (1987)، **جمهـرة اللّغة**، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، الطبعة الأولى، 3 مجلدات، بيروت: دار العلم للملاين.

ابن الدهّان، 1988 ابـن الدهّان أبو محمد سـعيد بـن المبـارك (1988)، **كتاب الفصـول في العربيّة**، تحقيق: فائز فارس، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأمل ومؤسسة الرسالة.

ابن عصفور، 1973 ابـن عصفور أبو الحسـن علي بـن مؤمن الإشـبيلي (1973)، **الممتـع في التصريف**، تحقيق: فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية، مجلدان، حلب: دار القلم العربيّ.

ابن فارس، 1969 ابن فارس أبو الحسـين أحمد بن زكريا (1969)، **معجـم مقاييس اللّغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية، 5 مجلدات، مصر: مطبعة مصطفى البابي.

ابن فارس، د. ت. ابـن فارس أبو الحسـين أحمد بـن زكريا (د. ت.)، **الصاحبي في فقه اللّغة وسـنن العرب**، تحقيق: السيد أحمد الصقر، القاهرة: دار إحياء الكتب العربيّة.

ابن القطاع، 1983 ابن القطاع، أبو القاسـم علي بن جعفر السـعدي (1983)، **كتـاب الأفعال**، الطبعة الأولى، 3 مجلدات، بيروت: عالم الكتب.

ابن منظور، 1994 ابـن منظور، أبو الفضل جمال الدين (1994)، **لسـان العـرب**، الطبعة الثالثة، 15 مجلد، بيروت: دار صادر.

أبو حيّان، 1986	أبو حيّان، محمد بن يوسف (1986)، **ارتشاف الضرب من لسان العرب**، تحقيق: مصطفى أحمد النماسي، الطبعة الأولى، 3 مجلدات، القاهرة: مكتبة الخانجي.
الأزهري، 1964	الأزهــري، أبو منصور محمد بن أحمد (1964)، **تهذيب اللّغة**، تحقيق: عبد الســلام محمد هارون، 8 مجلدات، مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنّشر.
الأنصاري، 1967	الأنصاري، سعيد بن أوس أبو زيد (1967)، **النوادر في اللّغة**، الطبعة الثانية، لبنان: دار الكتاب العربي.
الجندي، 1989	الجنــدي، أحمد علم الديــن (1989)، **في القرآن والعربية مــن تراث عربي مفقود لأبي زكريا الفراء**، مكة المكرمة: مطابع جامعة أم القرى.
الخفاجي، 1969	الخفاجــي، محمــد عبد الله بــن محمد ابــن ســنان (1969)، **سرّ الفصاحة**، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة: مطبعة محمد علي صبيح.
الربعي، 1987	الربعــي، عيسى بن إبراهيم (1987)، **كتاب نظام الغريب في اللّغة**، الطبعة الثانية،[لم يذكر مكان الطبع]: مؤسسة الكتب الثقافية.
الزبيدي، 1962	الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحســن الإشبيلي (1962)، **كتاب الواضح**، تحقيق: عبد الكريم خليفة، عمّان: منشورات الجامعة الأردنية.
الزجاجي، 1973	الزجاجي، أبو القاســم عبد الرحمن بن اســحاق (1973)، **الإيضــاح في عِلل النّحو**، الطّبعة الثانية، تحقيق: مازن المبارك، بيروت-لبنان: دار النقاش.
السهيلي، د. ت.	الســهيلي، أبو القاســم عبد الرحمن (د. ت.)، **نتائج الفكر في النحو**، تحقيق: محمد إبراهيم البنا، الرياض: دار الرياض للنشر والتوزيع.
سيبويه، 1991	ســيبويه، أبــو بشر عمرو بن عثمــان (1991)، **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبد الســلام هارون، 5 مجلدات، بيروت: دار الجيل.
السيوطي، 1992	الســيوطي، عبــد الرحمن جلال الدين (1992)، **همــع الهوامع في شرح الجوامع**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون وعبد العال سالم مكرم، 7 مجلدات، بيروت: مؤسسة الرسالة.
السيوطي، د. ت.	الســيوطي، عبد الرحمن جلال الدين (د. ت.)، **المزهر في علوم اللّغة وأنواعها**، شرح وضبــط: محمد أحمد جاد المولى بــك، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة الثالثة، مجلدان، مصر: دار إحياء الكتب العربيّة.
الفارسي، 1985	الفارسي، الحســن بن أحمد أبو علي (1985)، **المســائل البصريّات**، تحقيق ودراسة: محمد الشاطر، الطبعة الأولى، مجلدان، القاهرة.
الفراهيدي، 1988	الفراهيــدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (1988)، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائيّ، 8 مجلدات، بيروت-لبنان: مؤسسة الأعلمي.
القرطبي، 1982	القرطبي، العباس أحمد بن عبد الرّحمن ابن مَضاء (1982)، **كتاب الرّدّ على النّحاة**، تحقيق: شوقي ضيف، القاهرة: دار المعارف.
الميداني، 1981	الميدانــي، أحمــد بن محمد (1981)، **نزهة الطرف في علــم الصّرف**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

المصادر الثانويّة العربيّة:

رابين، 2002 رابين، حاييم (2002)، **اللهجات العربيَّة القديمة في غرب الجزيرة العربيَّة**، ترجمة: مجاهد عبد الكريم، الطّبعَة الأولى، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدراسات والنّشر.

عبد الباقي، 1987 عبد الباقي، محمّد فؤاد (1987)، **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، بيروت-لبنان: دار الفكر.

عبد الباقي، 2001 عبد الباقي، محمّد فؤاد (2001)، **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، القاهرة: دار الحديث.

المصادر الثانويّة الأجنبيّة:

Abuleil & Alsamara, 2004 Saleem, Abuleil & Khalid Alsamara (2004), "New Technology to Support Arabic Noun Morphology: Arabic Noun Classifier System (A N C S)", *International Journal of Computer Processing of Oriental Languages*, 17, 2, June, 2004, pp. 97-120.

Ani, 1992 Ani, Salman H. (1992), "Stress Variation of Construct Phrase in Arabic: A Spectrographic Analysis", *Anthropological Linguistics*, vol.34. no. i-iv, pp. 256-267.

Baalabki, 1990 Baalabki, Ramzi (1990), *Dictionary of Linguistic Terms: English-Arabic*, Beirut: Dar el-ilm lilmalayin.

Badry, 2007 Badry, Fatima (2007), "Acquisition of Arabic Word Formations: A Multi-Path Approach", *Perspectives on Arabic Linguistics, xxi: Papers from Twenty-First Annual Symposia on Arabic Linguistics*, Ed. Dilwarth B. Parkinson, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 83-114.

Bahumaid, 1994 Bahumaid, Showqi Ali (1994), "Terminological Problems in Arabic", *Language, discourse and Translation in the West and Middle East*, Ed. R. de Beaugrande; Abdulla Shunnaq; Mohamed Helmy Heliel, Amsterdam: Benjamins, pp. 133-140.

Beard, 2001 Beard, Michael (2001), "Ghayn: Divagations on A Letter in Motion", *Alif*, vol. 21, pp. 232-255.

Blau, 2003 Blau, Joshua (2003), "On the Preservation of Ancient Forms in Hebrew and Arabic", *Semitic and Assyriological studies*, Presented to Pelio Fronzaroli by pupils and colleagues, Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 70-74.

Bohas, 2002 Bohas, Georges (2002), "The Organization of the Lexicon in Arabic

	and Other Semitic Languages", *Perspectives on Arabic Linguistics, xxv: Papers from the Sixteenth Annul Symposium on Arabic Linguistics*, Ed. Sami, Boudelaa, Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, March, pp. 1-37.
Bybee, 2002	Bybee, Joan (2002), "Lexical Diffusion in Regular Sound Change", *Sounds and System: Studies in Structure and Change*, Ed. Restle, David; Zaeffer, Dietmar, Viii, Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 59-74.
Chaudhary, 1978	Chaudhary, Mohammad Akram (1978), "Al-furūq al-lughawiyyah: The Culmination of a Genre", *Islamic Studies*, vol. 26, no. i, pp. 63-71.
Czapkie Wicz, 1965	Czapkie Wicz, A. (1965), "The Hypothetical Standard-Length of Words in Arabic and its Realization in the Vocabulary", *Folia Orientalia*, vol. 7, pp. 309-313.
Darrir, 1993	Darrir, Hassane (1993), "The Unification of Arabic Scientific Terms: Linguistic Terms as an Example", *Arabist: Budapest Studies in Arabic*, no. 6-7, pp. 155-179.
Dolgopolsky, 1998	Dolgopolsky, A. (1998), *The Nostratic Macrofamily and Linguistic Palaeontology*, Cambridge: Mcdonald Institute for Archaelogical Research, University of Cambridge.
Donner, 2007	Donner, Fred M. (2007), "Quranic furqān", *Journal of Semitic Studies*, vol. 52, no. ii, pp. 279-300.
Drozdik, 1967	Drozdik, L. (1967), "Towards Defining the Structure Levels of the Stem in Arabic", *Orientalia Suecana*, vol.16, pp. 85-95.
Drozdik, 1969	Drozdik, L. (1969), "Derivation (ištiqāq) as Reflected in the Indigenous Arabic Grammar", *Gracolatina et orientalia*, 1, pp. 99-110.
Ellis, 2008	Ellis, Nick C. (2008), "Words and their Usage: Commentary on the Special Issue on the Bilingual Mental", *The mental Lexicon*, 3, 3, pp. 375-385.
Fox, 1998	Fox, Joshua (1998), "Isolated Nouns in the Semitic Languages", *Zeitschrift für Althebraitik*, 11, 1, pp. 1-31.
Gorlach, 1998	Gorlach, Manfred (1998), (Review of: Olshansky, Heike), "Folk Etymology", *International Journal of Lexicography*, 11, 2, June,

pp. 159-160.

Hines, 1974 Hines, John Nicholas (1974), "Person and Word", *International Philosophical Quarterly*, vol. 14, September, pp. 329-342.

Hudson, 1986 Hodson, Grover (1986), "Arabic Root and Pattern Morphology without Tiers", *Journal of Linguistics*, vol. 22, no. 1, pp. 85-122.

I. Sara, 1993 I. Sara, Solomon (1993), "The Beginning of Phonological Terminology in Arabic", *Proceedings of the colloquium on Arabic Lexicology and Lexicography*, Ed. K. Dèvèny; T. Lvàny; A. Shivtiel, Budapest: Eötvös Loränd University Chair for Arabic Studies and Csoma de körös Society Section of Islamic Studies, pp. 181-194.

Kaye, 2005 Kaye, Alan S. (2005), "Two Alleged Arabic Etymologies", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 64, no. 2, pp. 109-111.

Kekoni, 1997 Kekoni, Klaus Henry (1997), "Where Do Words Come From?", *The Mankind Quarterly*, 37, 3, Spring, pp. 238-315.

King, 2007 King, Mattew (2007), "Heidegger's Etymological Method: Discovering Being by Recovering the Richness of the Word", *Philosophy Today*, vol. 51, no. 3, pp. 278-289.

Bauer, 2008 Bauer, Laurie (2008), "Derivational Morphology", *Language and Linguistcs Compass*, 2, 1, Jan, pp. 196-210.

Leglise & Migge, 2006 Isabbelle, Leglise & Bettina Migge (2006), "Language-Naming Practices, Ideologies and Linguistic Practices: Toward a Comprehensive Description of Language Varieties", *Language in Society*, 35, 3, June, pp. 313-339.

Lehman, 2008 Lehman, Christian (2008), "Roots, Stems and Word Classes", *Studies in Language*, 32, 3, pp. 546-567.

Longhurst, 2006 Longhurst, C. Alex (2006), "Telling Words: Unamuno and the Language of Fiction", *Bulletin of Spanish Studies*, 83, 1, Jan, pp. 125-147.

Lundbladh, 1997 Lundbladh, Car-Eric (1997), "Discussion 1: Etymology and the Historical Principles of O E D", *International Journal of Lexicography*, 10, 3, Sept, pp. 231-233.

Moore, 2002 Moore, Michael (2002), "What's in a Word? On Etymological Slurs", *E T C.: A review of General Semantics*, 59, 2, summer, pp. 150-154.

Nuckolls, 1992 Nuckolls, Jains B (1992), "Sound Symbolism Involvement",

	Journal of Linguistic Anthropology, 2, 1, June, pp. 51-80.
Pribram, 2001	Pribram, Vaclav Blazek (2001), "Semitic Etymological Dictionary I", *Archive Orientalia*, 69, 3, Aug, pp. 495-510.
Sarfatti, 2001	Sarfatti, Gad B (2001), "Do we talk According to the Sense or According to Sound?", (in Hebrew), *Hebrew Linguistics*, 48, Jan, pp. 63-79.
Wallace, 1998	Wallace, Rex E (1998), (Review of: Bevington, Gary), "Where Do Words Come From? An Introduction to Etymology", *Diachronica*, 15, 1, spring, pp. 155-156.
Wright, 1971	Wright, William (1971), *A Grammar of the Arabic Language*, Cambridge: Bentley House.
Wulf, 2007	Wulf, Douglas J. (2007), "Differentiating the English Futurate Constructions: An Etymological Perspective", *Southwest Journal of Linguistics*, 26, 2, pp. 95-133.
Wynn, 1997	Wynn, Valerie (1997), "A Production Grammar for Arabic Kinship Terminology", *Linguistic Analysis*, vol. 27, no. i-ii, pp. 108-129.
Zammit, 2002	Zammit, Martin R. (2002), *A comparative Lexical Study of Qur'ānic Arabic*, Leiden: Brill.
Zanned, 2005	Zanned, Lazhar (2005), "Root Formation and Polysemic Organization in Arabic Lexicon: A Probabilistic Model", *Perspective on Arabic Linguistics xv11-xv111: Papers from the seventeenth and eighteenth annual symposia on Arabic Linguistic*, Ed. Mohammad T. Alhawary; Elabbas Benmamoun, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 85-116.

محمود أمين العالم وأدونيس ناقدان للأدب العربي الحديث

أحمد ناصر

تمهيد:

إنّ الاستقراء التاريخي لتطور الحركة النقدية في النصف الثاني من القرن العشرين، يدل على ارتباط وثيق بمجمل التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية والتكنولوجية التي شهدتها المنطقة العربية. ولا شك أنّ صعود الحركة القومية وظهور التيار الناصري، وازدياد نفوذ الأفكار الاشتراكية والتحريرية في تلك المرحلة، أدى إلى طرح شعارات سياسية واجتماعية جديدة ساهمت في تشكيل البنية الأساسية للثقافة العربية. فليس من باب المصادفة أن تنشأ الواقعية في حركة النقد في ظل الظروف التي استجدت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. كما أنّه ليس مصادفة أن تنشط حركة النقد الأيديولوجي خلال أحداث سياسية بارزة، سواء في مصر، أو في الوطن العربي عامة. ولعل الإطار الذي قدمه الفكر الماركسي للعملية النقدية خلال الخمسينات بتقديم الواقعية الحديثة، كان أكثر الأطر تكاملاً في التصدي إلى تحديد صيغة جديدة للنقد الأدبي استطاعت أن توضح العلاقة بين الشكل والمضمون، وبين الموضوعي والذاتي في صياغة عميقة ومتكاملة. ولعل هذه التغيرات وفّرت ظروفًا ساعدت على تطور النقد الأدبي. ويمكن أن نذكر هنا ما كتبه أدباء ونقاد من مقالات حول علاقة الأدب والشعر بالحياة السياسية والاجتماعية. ولا يخفى على أحد أنّ مثقفين ونقادًا ينتمون لأحزاب يسارية كان لهم وجود فاعل في تطور حركة النقد، وشكلت سجالاتهم ودراساتهم الأدبية عاملاً في ازدهار الحياة الثقافية، بما فيها النقد الأدبي في تلك المرحلة.

- هذا المقال في أصله جزء من رسالة الدكتوراة التي قدمتها لجامعة تل أبيب بإرشاد البروفيسور محمود غنايم (2012).

وإذا كان النقــاد الــرواد من أبنــاء الجيل الأول أمثال: طــه حســين (1889-1973)، والعقاد (1889-1964)، وهيــكل (1888-1956)، وأحمد أمــين (1886-1954) وغيرهم يختلفون حــول مفهوم النقد الأدبي والواقــع الثقافي الجديد في نهاية الأربعينات وبداية الخمســينات من القــرن العشريــن، فإنّ هناك مــن يرى من النقاد الجــدد أمثال: محمود أمــين العالم (1922-2009)، وعبــد العظيم أنيس (1923-2009)، وأدونيس (1930-)، وحســين مروة (1910-1987) أنّ النقد الأدبي ليس موقفًا من الأدب فحســب، بــل هو موقف من الحياة والوجود على ضوء المستجدات العصرية التي يعيشونها، ويرفضون أن يكون النقد شكليًا سطحيًا أو مرتبطًا بمظاهر الحياة دون روحها.

كيف أثرت الأحداث والمتغيّرات السياســية، والاجتماعية، والفكرية على مفهوم النقد الأدبي لدى الناقديــن: محمود أمين العالم وأدونيس؟ وكيف انعكســت هذه التطــورات من خلال أعمالهما النقدية؟

ضمن هذه الأســئلة ســنحاول أن نجري مقارنة بــين الناقدين محمود أمــين العالم وأدونيس، والوقوف على تصوراتهما لطبيعة النقد الأدبي منذ خمسينات القرن الماضي. ويجدر التنويه بأنّ هذه الدراسة وإن اقتصرت على اثنين من النقاد العرب، فإنها ترى فيهما تمثيلاً معقولاً ونموذجًا جيــدًا يهتم بإبراز القضايا العامة التي تشــغل بال العديد من النقــاد والمفكرين المعاصرين في ميدان النقد الأدبي الحديث.

ولكــن قبــل الدخول في هذه المقارنة، رأينا أنّه لا بد لنا مــن الوقوف بإيجاز على بعض المحطات الزمكانيــة التــي كان لها بالغ الأثر في نوعية ثقافتهما الحضاريــة، تلك الثقافة التي تحكمت في تكوينهما، وشكلت نتاجهما النقدي والأدبي، وبلورت تصورهما إزاء الأدب الحديث بشكل عام، والنقــد الأدبي على وجه الخصوص وطبعتهمــا بطابع البيئة التي تثقفــا وتفاعلا مع أحداثها. ولســنا هنــا بصدد الدخول في حياتهما الشــخصية بكل تفاصيلها وأحداثهــا، إذ أنّ نوعية هذه الدراســة لم تعن بذلك، وإنّما هي نقطة انطلاق تؤهلنا للدخول في عرض الموضوع ومناقشــته، وتقودنا إلى معرفة الروافد الأساسية التي شكلت وبلورت ثقافتهما الأدبية والنقدية.

مقارنة بين الناقدين: محمود أمين العالم وأدونيس

إنّ التمعن المتأني في كتابات العالم وأدونيس النقدية يبين أنّ طروحاتهما في النقد الأدبي تتلاقى أحيانًا وتتباعد أحيانًا أخرى. ولعل المرحلة الممتدة زمنيًا من نهاية الحرب العالمية إلى ثورة يوليو 1952 تعتــبر بداية مرحلة جديــدة في النقد الأدبي عندهما. وربما كان اطلاعهما على النظريات الماركســية ومبادئ الاشــتراكية من خلال تأثرهما بالثقافة الغربية وبخاصة الثقافة الفرنسية،

إلى جانب انتشار أفكار الحزب الشيوعي في مصر والعالم العربي في منتصف القرن الماضي سببًا في نمـو وتطور الرؤيـة النقدية المنهجية الملتزمـة بأيديولوجيات ذات أصـول غربية كالواقعية الاشتراكية من ناحية والبنيوية والتفكيكية من ناحية أخرى. ولعل محمود أمين العالم كان أول من تكلم في الخمسينيات عن البنيوية في النقد وسماها حينذاك: الشكلانية في النقد.[1]

والحقيقـة أنّ محمـود أمين العالم مارس الكتابة النقدية كغيره من الشـباب المثقفين المصريين متأثرًا بثورة يوليو التي أفرزت مجتمعًا عاملاً وطموحًا، يأمل بنشر المساواة والعدالة الاجتماعية بـين شرائـح المجتمع المصري كله. على أنّ هذه الثورة كانت واحدًا من بين الأسـباب التي دفعت العالـم وزميله عبد العظيم أنيس أن يخوضا معارك أدبية نقدية مع عملاقين من عمالقة الأدب والنقـد العربـي وقتـذاك، ونقصد عباس محمود العقاد وطه حسـين. وربما كانـت لغة العالم النقدية، مصطلحاته، ومفاهيمه الجديدة الثائرة التي تسـلح بها في نقده للعقاد وطه حسـين، نتيجة مبـاشرة لمفاهيم الثورة الناصرية التي اجتثت نظامًا سياسـيًا واجتماعيًا وفكريًا قديمًا، وطرحت واقعًا سياسـيًا واجتماعيًا وفكريًا آخر. ولعله من الأهمية بمكان أن نشـير إلى أنّ النقد الأدبي لدى العالم في هذه المرحلة يتصل اتصالاً وثيقًا بالحياة الاجتماعية الواقعية، وأنّ اهتمامه بالمضمون الدلالي كان يفوق اهتمامه بالصياغة الشـكلية للخطاب الأدبي. وفي كتابه **في الثقافة المصريـة** الذي صدر على شـكل مقالات في مطلع الخمسـينات، ثم صدر على شـكل كتاب عام 1955، تناول العالم طائفة من القضايا الأدبية النقدية التي تثبت هذا التوجه. ولعل المناقشات التـي فجرها العالم ضد عباس محمود العقاد وطه حسـين في هذا الكتـاب حملت طابعًا نقديًا أيديولوجيًا، وتجاوزت أحيانًا مجال النقد الأدبي لتبلغ إلى حدّ كيل الشـتائم الشـخصية وإثارة الاتهامات الحزبية والسياسـية. فعلق العقاد على ما نشره العالم وأنيس قائلاً: أنا لا أناقشـهما لأنهما شيوعيان، وأما طه حسين فقال عن مقالهما يوناني وغامض لا يقرأ.[2]

ويبدو أنّ المتغيرات السياسـية والاقتصادية والاجتماعيـة إلى جانب المعارك النقدية التي أثارها العالـم وأنيس في مطلع الخمسـينيات من القرن العشرين، وضعـت النقد الأدبي في واقع جديد تجـاوز حـدود مصر ليصل إلى أقطار مختلفة في العالم العربي بما فيها سـوريا ولبنان؛ فبدأت تظهـر الندوات الثقافية وتنشر المجـلات الأدبية التي لم تعد تأبه للمـاضي الموروث، بل شرعت تطالب بالثورة على التراث والفكر القديم وتدعو لقبول وربما تبني الفكر الجديد بكل ما يحمله من نظريات وتيارات وأيديولوجيات فكرية غربية.

1. العالم وأنيس، 1955، ص 20.
2. انظر: العالم وأنيس، 1955، ص 16، 18؛ حسين، 1955، ص 93.

ولعل مجلة **شــعر** (1957– 1963) التي أسســها يوســف الخال بمشــاركة أدونيس في لبنان لعبــت دورًا بارزًا وســاهمت في تغيير الواقع الأدبي في العالم العربــي. ويؤكد أدونيس بأنّه عند صدور العدد الأول من مجلة **شــعر**، كان الذين هيأوا لهذه المجلة وشاركوا في التخطيط لها وفي مقدمتهم يوســف الخال، يؤسســون بوعي كامل لمرحلة جديدة في النقد الأدبي وبخاصة الشعر العربــي. واعتبرت هذه المرحلــة بداية مرحلة فكرية جديدة في مجــال التعامل مع ثقافة الغرب ومفكريــه، الأمر الذي أدى إلى انعــكاس هذه الرؤية الجديدة في الخطــاب الأدبي؛ فوجد عدد لا يستهان به من الشعراء الغربيين مكانًا لقصائدهم على صفحات مجلة **شعر** من أمثال: الكاتب والشــاعر الفرنسي ســان جون بيرس John Perse (1887–1975) والشــاعر الفرنسي رونيه شار Rene، Char (1907–1988) والشاعر والمفكر الفرنسي هنري ميشو Henri Michaux (1899–1984) والأديب المكســيكي الحاصل على جائــزة نوبل في الأدب أكتافيو باز Octavio Paz (1914–1998)، والناقد الإنجليزي الذي يعتبر من أبرز ممثلي الشعر الحر ت. س. إليوت T.S.Eliot (1888– 1965) والفيلســوف الألماني نيتشــه Nietzsche (1844–1900) الذي بشر بالإنسان الأعلى.[3]

وقــد تحــدث أدونيس في كتابــه **النظام والكلام** عــن دور المثقف العربي في خمســينات القرن العشريــن قائلاً: «إنّ المثقــف العربي في هذه المرحلة كان ينتج الثقافــة، وهو في ذهنه أنه يعمل لتأســيس نظام ســياسي. كان مثقلاً بهمّ الســلطة، كان يعارض الســلطة القائمة باسم سلطة أخــرى تحل محلهــا. لهذا كان نتاجــه ودوره وظيفيًا، وكان البعد التســاؤلي المعرفي غائبًا يحل محلــه البعد الأيديولوجي. من هنا لم يكن للثقافــة العربية في منتصف القرن أي دور خلاق بل أصبحت الثقافة وقد تماهت مع الأيديولوجيا ثقافة تعليم وإعلام. وكان دورها تدجينيًا بشــكل كامل، مما جعلها هي نفسها جزءًا من التخلف».[4]

ونعــود للحديــث عن كتابــة النقد عند العالم لنبــين أنّ أهم المفاتيح النظرية عنده في الممارســة النقديــة للأدب هي تنوع الاهتمامات البحثية، إذ أنّه عاش منقســمًا بــين الفكر النقدي: مفكرًا وباحثًــا، والنضال العملي الحزبي الســياسي. واللافت للنظر في دراســاته النقديــة عامة انعدام التخصص أو التفرغ لنوع أدبي، وحقل معرفي محدد. وترى دراســتنا أنّ هذه المشــكلة تخصّ جيــلاً بأكمله، وهي نابعة من طبيعة المواجهة وشــموليتها، وربما كانت جذور المشــكلة ذاتية، وهو طموح الكاتب في الوصول إلى مفهوم الإنســان الشمولي الذي يسعى محمود أمين العالم في إنتاجه النقدي للوصول إليه. وعليه لا يمكن فهم هذا الناقد خارج مفهوم النسق حيث الشروط

3. انظر: أدونيس، 1971، ص 45 ؛ الموسوي، 2002، ص 201.
4. أدونيس، 1993(1)، ص 25.

الثقافية والسياسـية، وطبيعة الأسئلة الفلسفية والمعرفية التي شكلت وعيه في الخمسينيات من القرن الماضي.

ويبدو أنّ العالم ينطلق في ممارسـته النقدية من وعيه النظري بعدم فصل الحركة النقدية عن الفكر، والفكر عن المجتمع، والمجتمع عن التاريخ، والتاريخ عن العصر. يقول العالم: «إنّ الأدب نتاج اجتماعي ما في ذلك ريب. والأديب نفسـه وليد البيئة التي نشـأ فيها وترعرع في أحضانها. إنه ليس بالمخلوق الذي ظهر فجأة وسـط غابة عذراء ليختار أن يكون أديبًا. ومن المسـلم به أنّ صور الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري مستمدة من واقعه الاجتماعي الذي نشأ فيه».[5] ومـن ناحية أخرى، فالعودة إلى تعريف العالم أعلاه يكشـف تحليلاً ونقدًا ماركسـيًا، وذلك أنّ الماركسية ترفض فكرة أنّ الأدب والفن عمومًا منفصلان عن المجتمع، ويعبران عن معاني وقيم جماليـة مطلقة عابرة للتاريخ، كما رأينا في نقد العالم وأنيس تلك الأفكار في أعمال العقاد وطه حسين وغيرهم من أدباء ونقاد تلك الفترة. ويوجز العالم دور الواقعية في خدمة الأدب مشيرًا إلى أنّ الاتجاه القومي في المجتمع المصري يسـير نحو الواقعية، ويردف ذاكرًا أنّ الواقعية لا تعكس الواقـع كمـا هو، إذ إنّ فيها قدرًا من الإبداع. ولا يمكن لنفس بشرية وعقل واع أن يعكس الواقع كما هو لأنّ الذات العاكسة تتأثر بما يحيط بها؛ فالعلاقة بين الذات والموضوع ليست ذات طرف واحد وهي في حالة تشـابك وتأثير. وكثيرًا ما تتغير المواقـع فتصبح الذات موضوعًا، والموضوع ذاتًا.[6]

إنّ مسـاهمة محمود أمين العالم في النقد الأدبي في كتابيه **ثلاثية الرفض والهزيمة** (1985)، و**أربعون عامًا من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة** (1994) أعادت النظر في بعض المفاهيم التي حكمت ما كان يسـمى في الخمسينات والستينات من القرن الماضي بالنقد الواقعي، انطلاقًا من بعض التصورات الماركسية للنقد الأدبي، وظيفته وعلاقته بالواقع. ولما كان الماركسـيون هم أول المتحمسين لفكرة التزام الأديب والفنان بقضايا عـصره ومشـكلات أمته، ينبغـي أن تكون دعوة الأديب ليكـون انتاجه الفني، شـعرًا ومسرحًا وقصة، طريقًا لعرض وجهة نظره التي تعكس الواقع الاجتماعي والتاريخي والسياسي.[7] وعلى الرغم من أن العالم ينتمي إلى تيار في النقد الواقعي يلح على مضمون الكتابة مهملاً شـكل هذه الكتابة، إلا أنه في كتاباته النقدية يتنبه إلى أن الشـكل في الفن ليس شـكلاً خالصًا، بل هو جزء من المعنى.

5. العالم وأنيس، 1955، ص 31.
6. العالم وأنيس، 1955، ص 41.
7. عيد، 1985، ص 159.

ويمكننـا أن نعثـر في كتابه **أربعون عامًا مـن النقد التطبيقـي: البنيـة والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة** على أشـكال من الممارسـة النقدية تتراوح بـين القراءة المضمونية الخالصـة والقراءة التي تنتقـل من الحديث عن المضمون إلى الحديث عن الشـكل، ثم تعود إلى التشديد على مضامين العمل ووظيفة النص في الواقع، وعلاقة ذلك كله بالطبقة الاجتماعية. لكن البارز في الكتاب الذي يجمع كتابات محمود أمين العالم، التي تنتمي إلى مراحل زمنية مختلفة، هو التفاوت الصارخ بين مستويات التحليل بين الكتابات التي تنتمي إلى الخمسينات والكتابات التـي تنتمـي إلى الثمانينات. ولعل مقارنة ما كتبـه عن يحيى الطاهر عبداللـه، وحيدر حيدر، وصنـع الله إبراهيم، وإبراهيم أصلان، وحنا مينا، وغسـان كنفاني، وغادة السـمان، وسـهيل إدريس، توضح كيف تطور مفهوم العالم للعمل الأدبي، وعلاقة الشـكل بالمضمون. ولعل مثل هذا التطور كان بسـبب مكوثه في فرنسـا خلال حقبة السبعينات على التيارات النقدية الجديدة ونظريـات السرد التـي كانت في ذلك الوقت في أوج ازدهارها في الحياة الثقافية الفرنسـية. وقد ظهر أثر هذا الاطلاع في ما كتبه من نقد للروايات المصرية والعربية.

في ضوء الرؤية الشاملة وعلى صعيد المقارنة بين العالم وأدونيس، بات في حكم المؤكد أنّ أدونيس يختلف عن العالم في تفرده بنقد الشـعر العربي أولاً، وبرفضه القاطع أن يكون الأدب انعكاسًا للواقـع الاجتماعـي ثانيًا.[8] هـذا إذا كان مفهـوم الواقعية بمعنـى مطابقة الواقـع في الوصف؛ فالشـعر العربي القديم، كما يراه أدونيس، لم يكن يحفل بالخيال إلى درجة تباعد بين الشـعر وبين الواقع، لذا اتسـم الشعر القديم بالحسـية والواقعية، أي تصوير الشيء على ما هو عليه في الواقـع. ويتضح ذلك من خلال أوصافهم للطبيعة والناقة وغيرها. بعبارة أخرى كان الشـعراء يسـتمدون أوصافهم مـن الواقع المحيط بهم. وهذا ما لا يطيقه الشـعر الحديث، إذ إنه يتحرك نحو آفاق كونية غير واقعية ويدفع القارئ حيث اللامرئي واللاموجود.
ويلاحظ الناقد محمود غنايم أنّ اهتمام العالم بمضمون العمل الأدبي وفاعليته في الواقع هو ما دفع إلى الوقوف بحزم ضد فكرة أدونيس الذي يرمي إلى أنّ الثورة في الشعر العربي هي ثورة في الأدب نفسه، وفي بنيته الداخلية وليست ثورة اجتماعية أو سياسية للمشاركة في تغيير الواقع.[9]
وما تجدر ملاحظته أيضًا أنّ أدونيس لدى مناقشته الشعر العربي، يختلف عن معظم الشعراء من أمثال نزار قباني، ومحمود درويش، وسميح القاسم وآخرين. هؤلاء الشعراء أعطوا القصيدة كل شيء ولم يخوضوا تجربة الدراسـات الأدبية والفكرية والسياسـية. ويختلف أدونيس كناقد

8. أميوني، 1990، ص 172.
9. غنايم، 2010، ص 129.

عــن كثــير من النقاد، ولعل ذلك يعود إلى تكوين أدونيس كمحاضر جامعي يتنقل من محاضرة إلى أخــرى ومــن جامعة إلى جامعة، وربما يعود ذلك إلى تكوينه الذاتي وشــغفه المطلق بالبحث وتمكنه من أن يســتخدم لغة ناقدة واعية كانت انعكاسًــا لثقافته التي اكتســبها عبر محطات مهمة في حياته؛ فقد عاش أدونيس طفولته في بيئة أدبية خصبة كان القرآن الكريم أهم أركانها وأبرز معالمها. وتلقى مبادئ دراســته الأولى على يد والده المــزارع ذي الثقافة الصوفية العالية، وهو شــيخ علوي ينظم الشــعر في موضوعات دينيــة وصوفية. حفظ أدونيس القرآن وقســطًا كبيرًا من أشــعار المتنبي، والشريف الرضي، وأبي العلاء المعري، وأبي تمام، وغيرهم، فضلاً عن نهج البلاغة وأشعار المتصوفين العلويين. هكذا تآلف قلبه وفكره مع اللغة القرآنية ومع الشعر العربي القديم من جهة، ومع فلســفات الرواة مــن المتصوفين مثل الحلاج وابن عربي من جهة ثانية.[10]

وفي هذه المرحلة بالذات، صار اهتمام أدونيس جليًا واضحًا في الفكر الصوفي، وكشــفه للتجربة الصوفيــة والاعتناء بجوانبها الجمالية والمعرفية. وقد كان مســعى أدونيس من تمجيد التجربة الصوفية هو تحريرها من الكبت القديم والجديد. ويقول أدونيس في كتابه **ها أنت أيها الوقت** (1993) مشــيرًا إلى هذا المــوروث الثقافي والفكري الذي اكتســبه في طفولته: «الشــعر العربي القديــم أعرفــه، وبه انجبلت طفولتــي الأولى في القرية، وذلك بتوجيه أبي وســهره على تربيتي. كانت الحياة شعره الأول والأساس، أما شعره بالكلمات فكان عنده هامشيًا. غير أنه كان قارئًا محبًا للشعر، وبصيرًا في اللغة العربية وأسرارها. على يده قرأت، بشكل خاص، المتنبي وأبا تمام، والشريف الرضي والبحتري والمعري. إلى ذلك علمني القرآن وتجويده».[11] وترى هذه الدراسة أنّ هــذا الاعتراف الصريح، الذي يقر به أدونيس يكفينا لنؤكـد حقيقة تأثره في المرحلة المبكرة من طفولته، بثقافة والده التي أكسبته الموروثين: الديني والأدبي بدرجة متساوية.

ولعل أهم القواســم المشــتركة التي يتقاطع بها محمود أمين العالم مع أدونيس، وكان لها بالغ الأثــر على حياتهمــا الأدبية النقدية، هي مرحلة الانتماءات الحزبية والتحديات السياســية؛ فمن المعروف أنَّ محمود أمين العالم كان يتفلســف على الطريقة الماركسية منتسبًا للحزب الشيوعي المــصري، ومن ثم فهو يؤمن بأنَّ الفلســفة الماركســية، مصوغة في أيديولوجيــا طبقية منحازة للطبقــة العاملــة، هــي الأيديولوجيا التي تتطابق مــع الوعي الحقيقي وتعــبر عن أكبر شريحة اجتماعيــة، ممــا يؤهلها في منظوره لأن تكــون الأيديولوجيا الأقدر كأداة تصلح للاســتخدام في التحليل السياسي والاقتصادي والاجتماعي لحياة المجتمع وتطوره. ويشير الناقد تيري إيجلتون

10. انظر: أدونيس، 1993(1)، ص 11 ؛ بلقاسم، 2000، ص 99 ؛ حوراني، 1998، ص 169 ؛ بواردي، 2005، ص 45.
11. أدونيس، 1993(2)، ص 26-27.

في كتابــه *Marxism and Literary Criticism* (1976) أثنــاء حديثــه عــن الماركســية إلى أنّ الماركسية موضوع معقد للغاية، وأن النقد الأدبي الماركسي ليس أقل من ذلك تعقيدًا، ولكن من الخطأ حصر النقد الماركسي في أرشــيف الأكاديمية، إذ إنه يلعب دورًا مهمًا، إن لم يكن مركزيًا، في عمليــة تحــول المجتمعات البشرية. كما أنّه جزء من مجموعــة أكبر من التحليل النظري الذي يهدف إلى فهم الأيديولوجيات والقيم والمشــاعر الاجتماعية التي تتوفر في النص الأدبي بشــكل أكثر عمقًا.[12] أما الناقد ســامي خشــبة فيعتقــد أنّ الاتجاه الماركسي منذ بداية الســتينات، كان له نقده التاريخي الذي يســتمده من نجاحه في إحــداث التغيير الثوري في بلاد كثيرة. «واللافت للنظر أنّ الأعمال النقدية التي قدمها هذا الاتجاه في عقد الســتينات تكشــف عن تخلف الغالبية الســاحقة من أصحابها من متابعة التطــور أو فهمه».[13] ولعل تصريــح العالم لقضية انتمائه للفكر الماركسي المشــار إليه في كتاب **الوعي والوعي الزائف** (1988) يســتحق الذكر إذ يقول: «ما أظنني كنت مفتقدًا للوعي في مرحلة الســتينات، وما كنت أغالط نفسي أو أضللها أو أخفي توجهــي الماركسي، توصلاً لمنصب أو حرصًا على ســلامة. فما أخفيت أبــدًا هذا التوجه الماركسي طوال هذه المرحلة».[14] وما ينبغي أن يفهم من ذلك كله هو أنَّ العالم لم يكن ماركسيًا مقلدًا، بل كان ناقدًا مبدعًا ومجددًا في استخدامه للماركسية، ينظر إليها بوصفها مرشدًا عامًا، لا على أنها مجموعة من القوالب الجاهزة المقدسة التي لا يجوز المس بها.

ولــو نظرنا في موقفه الســياسي، لوجدنا أنّه عدل موقفه النظري ليتطابــق مع متطلبات الحياة نفســها. لقد عانى العالم من كل ضروب الأذى والتشريد والســجن في العهد الناصري. مع ذلك كان عبــد الناصر في نظره زعيمًا وطنيــا وبرجوازيًا صغيرًا، ولكنــه كان أيضًا ملتزمًا بمصالح الشريحة الأوســع من العمال والفلاحين. وكل ذلــك بالطبع لا ينفي ما للعالم من ملاحظات على النهــج النــاصري ككل. يقول العالم: «لقد كنت ومــا زلت أعتقد حتى اليــوم أنّ ثورة يوليو قد حققــت في هذه المرحلة أغلب مهامها الوطنية والديمقراطية، وإنها تمثل بهذا مرحلة انتقالية... كنــت أعتقد وما زلت أعتقــد أنّ المشروع الناصري في الســتينات كان إمكانية نضالية مفتوحة. كنت أدرك حجم العداء لتجربة الستينات من داخل التجربة نفسها ومن خارجها مصريًا وعربيًا وعالميًــا».[15] ولعل تبني العالم لأفكار ومبادئ الماركســية جعله يرتبــط ارتباطًا وثيقًا بالواقعية النقديــة الاشــتراكية التي لم تكتف بنقــد الواقع نقدًا أيديولوجيًــا واجتماعيًا، بل شرعت تطرح الحلول للمشــكلات الاجتماعية والسياســية التي ظهرت في الســتينات نتيجة لأخطاء وقعت بها

12. إيجلتون، 1976، ص 2–10.
13. خشبة، 1982، ص 120.
14. العالم، 1988، ص 8.
15. ن. م ، ص 9.

التجربة الناصرية.

أما أدونيس؛ فينتسب للحزب القومي الاجتماعي السوري في مرحلة التعليم الثانوي، بعد أن نضجت في عقله تعاليم أنطون سعادة وتعاليم الحزب، فأثرت على نتاجه الأدبي خاصة في بداية تجربته الشعرية، تلك التجربة التي صبغت بطابع الحضارة السورية القديمة «الفينيقية».[16] ويؤكد الناقد عاطف فضول حقيقة تأثر أدونيس بأيديولوجيا الحزب القومي الاجتماعي السوري، هذا الحزب الذي يعتقد أن الحضارة تعود بأصولها إلى الشرق الأدنى.[17]

ولعله من المناسب بمكان الإشارة أنّه في هذه المحطة من العمر غلب الاسم «أدونيس» على الشاعر علي أحمد سعيد حتى غطى على اسمه. يقول الناقد المصري رجاء النقاش في هذا الموضوع: جاءه هذا اللقب «أدونيس» من أنطون سعادة زعيم الحزب القومي الاجتماعي السوري، وذلك لنشاطه وانتسابه فكريًا وسياسيًا للحزب. وقد أراد بذلك إحياء الأساطير القديمة ليعيد الحياة إلى ماضي البلاد التي كان يعتقد أنها جزء من مشروع الدولة التي ينادي بها. وهي سوريا الكبرى أو الهلال والنجمة، العراق والشام الهلال، وقبرص النجمة.[18] وأدونيس، اسم إله قديم من آلهة البابليين. وهو رمز من رموز الخير والجمال. أدونيس في الأسطورة هو ثمرة علاقة آثمة نشأت بين الملك القديم ثياس وابنته ميرها، وقد تحولت ميرها إلى شجرة عقابًا لها على خطيئتها. ومن جوف هذه الشجرة خرج أدونيس رمزًا للحياة الجديدة الخالية من الإثم والرذيلة.[19]

والعودة للحديث عن أسباب تطور النقد الأدبي في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين تكشف أنّ التداخل بين البعد القومي والبعد الاجتماعي يزداد حدة بعد كل هزيمة من الهزائم الكبرى التي توالت على التاريخ العربي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر، ومع تطور ونضج الوعي الاجتماعي التاريخي والثقافي عامة. ولعل هزيمة 1967 وما تلاها من توابع كانت أعمق هذه الهزائم وأشدها تأثيرًا في الواقع العربي وفي تطوير الوعي التاريخي في الإبداع العربي. وعلى ذلك يرى العالم أنّ هزيمة 1967 أفضت إلى هزيمة ساحقة للمشروع القومي التقدمي؛ فتمزق النظام العربي وازدادت الفرقة والاتجاهات القطرية والانعزالية، بل العدائية بين بعض البلدان العربية. وازدادت التبعية للرأسمالية العالمية وتفاقم القمع والاستبداد والفساد والتخلف، وكانت مرحلة من التأزم والتردي والتفكك والانهيار على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والذوقية. وأخذت تسود فيها حالات اليأس والاغتراب وفقدان الاتجاه

16. زيدان، 1979، ص 85.
17. فضول، 2000، ص 23.
18. زيدان، 1979 ص 74 ؛ النقاش، 1992، ص 278.
19. النقاش، ن. م، ص 446-447.

السياسي والفكري القومي.[20] ويبدو أنّ هذه الظروف أثرت على الخطاب الأدبي وبالذات الرواية العربية التي أصبحت على اختلاف مستوياتها ورؤاها وإبداعيتها الزمنية والجمالية والدلالية هي الكاشف عن مفارقات الواقع وتناقضاته وصراعاته. ولعل أفضل ما يوضح ذلك ما ورد في روايات صنع الله إبراهيم[21] من مادة حية لصياغة أبنية روائية جديدة زمنية متداخلة تعبر تعبيرًا إبداعيًا نقديًا عن ظواهر القمع والاستبداد والفساد واغتراب الإنسان عن واقعه.

والحقيقة أنّ الصدمة التي خلفتها النكسة لم تقتصر على المفكرين والأدباء والنقاد المصريين فحسب، بل أصابت وأدهشت العالم العربي كله. والناقد الشاعر أدونيس تأثر كغيره من المثقفين العرب بهذه الهزيمة، مما أثار حفيظته، وأيقظ فيه الدوافع لإعادة النظر في التراث القديم الذي اعتبره سببًا في الهزيمة والتخلف الحضاري. يقول أدونيس: «لم تكن هزيمة حزيران إلا دويًا، أعمق انسحاقا ومأساوية في وادي السقوط، وكانت شهادة تدعم تصور الجميع عن الحياة العربية الراهنة».[22]

وعلى ذلك بدأ المفكرون العرب يبحثون عن مخرج للأزمة المتفاقمة واتجه البحث وجهة مختلفة تتسم بالقسوة على الذات والتحري عن موقع الخلل الذي يحول دون التعامل الموضوعي مع الواقع، وهذا اقتضى مراجعة الموروثات ومعانيها برؤية جديدة. وأدونيس كان في مقدمة هذه الحركة منذ كتب بيان من أجل 5 حزيران. وكان لواقع الهزيمة أثر تحويلي في نفوس النخبة المثقفة التي أثقلها الشعور بالقصور في العمل التحليلي الباعث للوعي الرافض. وتقتبس أسيمة درويش ملاحظة للدكتور رمضان بسطاويسي الذي يصف هذا الشعور الرافض بأنه نتيجة للإحساس بالذنب والخطيئة لمن يملكون الوعي تجاه الجماهير العربية التي لا تجد تنظيماتها السياسية الشرعية ولا تجد مفكريها يعبرون عنها.[23] وفق هذا الإطار يؤكد أدونيس في كتابه **النظام والكلام** (1993) بأن ثقافة عربية جديدة حقًا لا يمكن أن تنشأ من الثقافة القومية بحركة مزدوجة التوكيد على حرية الفكر والتوكيد على العمل الإنساني.[24]

على صعيد آخر ومن خلال الوقوف على محطات مهمة في حياة الناقدين محمود أمين العالم وأدونيس تبين لنا أنّ كليهما تأثر بشكل جلي بالثقافة الغربية عامة وبالثقافة الفرنسية على وجه الخصوص. فالعالم ينكشف على الثقافة الغربية بما فيها النقد الأدبي الغربي وينشر عام 1966 ثلاث مقالات في مجلة المصور المصرية تحدث فيها عن تيارات ثلاثة في البنيوية

20. العالم، 1994، ص 20–21.
21. انظر: روايات صنع الله ابراهيم: **تلك الرائحة** (1966) ، **نجمة أغسطس** (1974) **واللجنة** (1982).
22. أدونيس، 1972، ص 124.
23. درويش، 1992، ص 10–11.
24. أدونيس، 1993(1)، ص 31.

سماها العالم: (المنهج الهيكلي)[25] الأولى عن التيار الشكلي عند كلود ليفي شتراوس Lévi-Claude Strauss (1908-2009) ورولان بارت Roland Barthes (1915-1980)، والثانية عن التيار الاجتماعي لدى لوسيان غولدمان L. Goldman (1913-1970)، والثالثة عن التيار النفسي عند شارل مورون C . Moron، خرج منها بتأكيد الحاجة إلى البحث عن منهج جديد للنقد الأدبي، لا يجمع بين هذه المدارس جمعًا سطحيًا توفيقيًا، بل يوحد بين الدلالة والقيمة وبين الحقيقة والجمال.[26] ويلمس العالم في هذه الدراسات معرفة دقيقة بدراسة رومان ياكبسون Roman Jackobson[27] للشعرية، ودراسات غريماسAlgirdas[28] Julien Greimas 1917 (1992-)، وتودوروف[29] Tzvetan Todorov (1993-)، ثم دراسات دريدا[30] Jacques Derrida (1931-)، وبارت Roland[31] Barthes (1915-1980). وكانت دراسته لهم دراسة نقدية بينت الاختلاف بينهم في المواقف من العمل الأدبي. وخلص إلى نتيجة أنّ محاولات الدراسات العلمية للأدب باسم الهيكلية (البنيوية) هي محاولات واجتهادات مشروعة ومشروطة وضرورية، لكنها ليست هي النقد الأدبي. ثم يتوقف العالم عند دراسات باختين Mikhail Bakhtin[32] (1895ـ 1975) والناقد الروسي يوري لوتمان Yuri Mikhailovich Lotman (1922-1993) اللذين اهتما بالإبداع الأدبي على وجه العموم.[33] ونود أن نشير في هذا المقام أنّ هناك فترة أخرى انخرط فيها العالم في الثقافة الفرنسية، وكانت

25. نشرت هذه المقالات فيما بعد، عام 1975، في كتابه: **البحث عن أوروبا**، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات العربية للدراسات والنشر .
26. العالم، 1975، ص 107-108.
27. رومان ياكبسون، هو عالم لغوي، وناقد أدبي روسي (1896 - 1982) من رواد المدرسة الشكلية الروسية. وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر، والفن، نشأ ياكوبسون في مسقط رأسه في روسيا لعائلة ميسورة من أصل يهودي وقد نمت لديه اهتمامات باللغة منذ نعومة أظافره. وقد كان في مرحلة الدراسة أحد البارزين في الدائرة اللغوية في موسكو وقد شارك في أنشطة جماعة الطلائع في الفن والشعر.
28. خيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas : ولد عام 1917 بتولا في روسيا وتوفي في باريس بفرنسا عام 1992يعد مؤسس السيميائيات. كان منشط مجموعة البحث اللساني-السيميائي بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السيميائية.
29. تزفيتان تودوروف : فيلسوف فرنسي - بلغاري وُلد عام 1939 في مدينة صوفيا البلغارية. يعيش في فرنسا منذ1963 ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة.
30. جاك دريدا (Jacques Derrida) : فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر، صاحب نظرية التفكيك.
31. رولان بارت (Roland Barthes) : فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. وُلد في 12 نوفمبر 1915 وتُوفي في 25 مارس 1980.
32. ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin : فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي. درس فقه اللغة Philology وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام .1921
33. انظر: العالم، 1985، ص 19.

تلك منذ منتصف السـبعينات حتى الثمانينات حيث عاش في فرنسا حين أبعد عن مصر في فترة السادات، وهي المرحلة التي أفرزت كتابه **ثلاثية الرفض والهزيمة**.

وفي السياق نفسه، يجزم أدونيس بأنّه كان من بين الذين أخذوا بثقافة الغرب، غير أنّه كان بين الأوائـل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسـلحوا بوعي ومفهومـات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا اسـتقلالهم الذاتي. ولا ينكر أدونيس تأثره بالثقافة الفرنسية، بل حاول أن يفلسفها ويعطيها بعدًا حضاريًا وثقافيًا.[34]

ولعـل ملاحظة الناقد رامز حورانـي في كتابه **النقد الأدبي ومنطلقاته الفكرية في فلسـفة أنطون سـعادة**، تسـتحق شـيئًا من الوقوف، إذ يؤكد هـذا التأثير الغربي عـلى فكر أدونيس وثقافتـه الأدبيـة، حيث دعي في خريـف 1960 من قبل البعثة الثقافية الفرنسـية في لبنان، إلى تمضية سنة في باريس، أتاحت له التعرف على جوانب من الحضارة الغربية، عن طريق اتصاله بكبار الأدباء والشـعراء والمفكرين الفرنسـيين منهم: الشـاعر والرسـام هنري ميشـو Henri Michaux (1899–1984)، والشـاعر الفرنـسي المعروف جاك بريفـير Jacques Prévert (1900–1977) وغيرهما.[35]

وتعتقـد الكاتبة زهيدة درويش جبور أنّ انفصال أدونيس الجسـدي عـن العالم العربي الذي غادره ليقيم في باريس منذ العام 1985، بسـبب الحرب اللبنانية، لم تزده إلا التصاقًا به ووعيًا ثاقبًا لمشـاكله. فالمشـهد من بعـد يبدو أكثر وضوحًـا لأنّ النظرة تصبح أكثر شـمولية، بحيث يسـتطيع من المـكان الآخر أن يقيم المقارنة، فيظهر له حجم المسـافة التـي تفصل بين عالمين، أحدهمـا قد تجاوز الحداثة إلى ما بعدها، بينما الآخر قابع في التقليد والنمطية والسـلفية.[36] أما محمد بنيس فيرى أنّ اطّلاع أدونيس على الحداثة الفرنسية في فرنسا جعلته «بلا ريب مكتشف التنظـيرات العربيـة للحداثة في الثقافة العربية من خلال أقوال المـبرد، وابن المعتز، وابن جني، وابن رشيق».[37]

ويسـجل الحميري شـهادة أدونيس حول تأثره بثقافة الغرب، هذه الشـهادة التي يقول فيها أدونيـس: «أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، أحب إن أعترف أيضًا أنني لـم أتعرف على الحداثة العربية من داخل النظام الثقـافي العربي، فقراءة بودلير Baudelaire هي التي غيرت معرفتي بأبي تمام وكشفت لي عن شعريته وحداثته».[38]

34. أدونيس، 1985، ص 87؛ قاسم، 2000، ص 36.
35. حوراني، 1998، ص 172.
36. جبور، 2001، ص 210–211.
37. بنيس، 1991، ص 159.
38. الحميري، 1999، ص 152.

جميع هذه الاقتباسات أعلاه، إن دلت على شيء، إنّما تدل على مدى التأثير الحضاري الغربي بشكل عام، والفرنسي على وجه التحديد. وما رحيل أدونيس إلى فرنسا واستقراره فيها، إلا دليل آخر على التعلق والإعجاب بالفكر الفرنسي الذي يمنح حرية التفكير، وحرية التعبير وحرية الابداع.

إنّ تجربة محمود أمين العالم النقدية والغنية والمتنوعة والعميقة تقودنا إلى التمعن عميقًا في تكوينه الثقافي، وفي السياق الذي تشكل فيه: مفكرًا، وناقدًا، وسياسيًا. ومن ثم الوقوف عند ظروف إنتاجه النقدي وشروط تلقيه في عالم يبشر كل يوم بمعرفة جديدة، وتصبح الثقافات فيه أكثر تداخلاً ويتسم بالتحولات الثقافية والنقدية. يواجه العالم منهجه النقدي ويتجاوز ذاته، وينتقل من نقد المضمون إلى نقد الشكل دون أن يضحِّي بأسس العلاقة بين الشكل والمضمون، بل يعترف أنّ الشكل هو وعي اجتماعي وإدراك جمالي للواقع. ويهتم العالم في ممارسته النقدية بالتحليل العلمي للأدب وبالدراسة الموضوعية للعناصر المكونة للنصّ الذي لا يمكن أن يكون مغلقًا ومكتفيًا بذاته البنيوية؛ فالنص بنية يقع ويتعالق مع بنى أخرى أوسع. وما تجدر الإشارة إليه، أنّ محمود أمين العالم لم يلغ الدلالة الاجتماعية للأدب على حساب القيمة الفنية له، كما لم ينظر إلى القيمة الفنية له بمعزل عن رسالته الإنسانية. ولعل العلاقة بين الشكل والمضمون من أهم القضايا النقدية الأدبية والفكرية التي عني بها العالم، فهو لا يفصل بينهما، ويعطي الأولوية للمضمون من حيث السبق.

على كل حال، العالم وزميله عبد العظيم أنيس لم يقفا في نقدهما عند حدود الوحدة الداخلية للخطاب الأدبي، إنّما تجاوزا ذلك في أمور أخرى أهمها: أن يكون الموضوع والصياغة عمليتين متفاعلتين حيتين، يعبر المضمون فيها عن موقف اجتماعي. تجاوز النقد الفني البحت، وعدم الوقوف عند النقد الاجتماعي البحت، بل على الناقد أن يحاول الكشف عن الترابط الطبيعي والتداخل بينهما.[39] وبكلمات أخرى، تحديد طبيعة البنية الحية وكشف عن العناصر المكونة لها، وعدم الفصل بين البنية والمضمون الاجتماعي.

وما يميز العالم كناقد أدبي، أنّه لا يسجن نفسه خلف قضبان قناعات ثابتة وعقائد يضفى عليها طابع القدسية، إنّما يرى في الفكر والنقد بنية حية تلتحم التحامًا عضويًا بالحياة والواقع. ولهذا كان العالم دائم الحضور في الفكر والنقد وكل ما يدور حولهما من حوارات ومؤتمرات وندوات. كان من أبرز ممثلي الفلسفة الماركسية من العرب، وأكثرهم إصرارًا على الحوار والخصوصية، ولم يكفّ عن التأكيد أنّه ضد الانغلاق بحجة الخصوصية. وعليه رفض العالم بشدة التسليم للقيم السائدة بحجة المحافظة على الوحدة، لكنه بقي على التزامه. الالتزام كما مارسه وفهمه

39. العالم وأنيس، 1955، ص 51.

ليــس نقيض الحرية بل هو وجهها الآخر. الالتزام بقضايا العصر ومشــكلات المجتمع؛ فعندما نتكلــم على محمود أمــين العالم نقول إنه مفكر وناقد ملتزم. ولعل هذا القول يســمه بالســمة الأساســية التي يتصف بها ويحرص عليها وهي الالتصاق الدائــم بالحراك الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي والنقدي.

ظل الكثير من النقاد والدارسين ينظرون إلى أدونيس الشاعر والمفكر والناقد من زاوية أساسها أنّ دوره لا يتعــدى إعلاء ثقافة الرفض وانتهاج أســلوب التجاوز وتحقيق أنموذج يتجاوز ذاته مع الزمن في الكتابة والإبداع.[40] ولعل كتابه النقدي **مقدمة للشعر العربي** عام 1971 يكشف أنّ مشروعــه الثقــافي والفكــري والحضاري هو الــشروع في قراءة جديدة لما مــضى، تمكنه من التعرف على الأصول العربية الثقافية والتاريخية. وهذا ما ينكشــف من خلال مراجعة كتاباته النقدية في مراحل مختلفة ســواء في السبعينات (**مقدمة للشعر العربي**، **زمن الشعر**، **الثابت والمتحول**)، أو في الثمانينات (**الشعرية العربية وسياسة الشعر**)، أو في التسعينات في سيرته الذاتية (**ها أنت أيها الوقت**).

على كل الأحوال، بدأ أدونيس منذ الستينات والسبعينات في إعادة قراءة الماضي وفق رؤيا تنظيرية اعتمدت على ثلاثة أســئلة رئيســية: ما الأصل؟ ما التجديد؟ وما التقليد؟[41] ويشــير أدونيس إلى تحقيق مشروعه الثقافي في العودة إلى الأصول وقراءتها ومراجعتها بما يخدم التجديد والتحديث. إذ لم تؤســس معالم نقدية حداثية توازي تلك المعالم التحديثية التي لامســت الشعرية العربية بعد النصف الثاني من القرن العشرين. ويفيد أدونيس في كتابه النقدي **زمن الشعر** قائلاً: «لا تزال الذائقة العربية مشــحونة ومثقلة بالطرق القديمة ومعاييرها في التذوق والحكم. لذلك من العبث الأمل في نشوء نص حديث يوازي التجربة الشعرية الحديثة، إذا لم يخرج النقد هو أيضًا من إطار المعيارية القديمة للنقد كمثل ما خرج الشــعر الحديث من المعيارية لكتابة الشعر».[42]

والظاهــر أنّ أدونيس يختلف مع العالم في منهجية نقده عامة. وربما كانت الســمة الأساســية لكتابــة أدونيس التنظيرية، منذ أعماله الأولى هــي التعبير عن موقف نقدي من الموروث الثقافي، وعن حضور خاص في العالم.

ولعله من المناسب أن نشير إلى ملاحظة الباحث عبد الرحيم مراشدة في كتابه **أدونيس والتراث النقــدي** إذ يقول: «إنّ أدونيس لم يقف وحده ناقدًا للأدب العربي، بل جاء إلى الســاحة الأدبية النقديــة العربيــة مع آخرين ليخلف جيلاً من النقاد العرب المهيمنين على مشــهد النقد العربي،

40. بوهرور، 2008، ص 131.
41. انظر: أدونيس، 1971، ص 6؛ أدونيس، 1993(1)، ص 54–55.
42. أدونيس، 1972، ص 20.

والذين ساهموا بشكل واضح في إحداث تغيرات في مسار الفكر العربي عامة والنقد خاصة».[43]

وتشير زهيدة جبور «أنّ الشعر في منظور أدونيس شكّل بما يتضمنه من لغة شعرية مدارًا للبحث في معظم مؤلفاته التنظيرية، إذ أنّ الشعر في منظوره النقدي ليس مجرد إملاء مجالات شعورية عابرة، بل وعي للواقع ومحاولة لتغييره. وهو بهذا المعنى التزام وارتباط بقضايا الإنسان الذي يشكل الحجر الأساسي في كتابته».[44] وفي موقع أخر، تؤكد زهيدة جبور «أنّ السمة الأساسية لكتابة أدونيس منذ أعماله الأولى هي التعبير عن موقف نقدي من الموروث الثقافي، وعن حضور خاص في العالم».[45]

ويرى عادل ضاهر أنّ «أدونيس منظّر للشعر العربي إن لم يكن أهم منظر للشعر بين ظهرانينا. وهو أيضًا صاحب فكر وصاحب نظرة إلى الحياة والعالم، نجد آثارهما الواضحة في نثره لدى معالجته شتى القضايا. لا شك أنّ أدونيس في معالجته لهذه القضايا يثير الأسئلة الفلسفية ويبدي آراء حولها تنم عن بصيرة فلسفية نافذة».[46] أما الدكتور باسيليوس بواردي فيعتبر أدونيس «من أشهر المنظرين في العالم العربي على المستوى الشعري، والحضاري، والإبداعي».[47]

وأما الناقد المغربي محمد بنيس، فيخلص إلى أنّ أدونيس مكتشف التنظيرات العربية للحداثة في الثقافة القديمة من خلال أقوال المبرد وابن المعتز وابن جني وابن رشيق وهؤلاء جميعًا ينتصرون للشعر المحدث أو الشعر المكتوب في زمنهم. ويرى بنيس «أنّ هذا الاكتشاف مصدره إطلاع أدونيس على الحداثة الشعرية الفرنسية، وتصعيده للمكبوت في قديمنا الثقافي بمعرفة في التنظير الشعري العربي الحديث».[48]

من خلال الاقتباسات الأخيرة التي ذكرت أعلاه نلاحظ بأنّ النقاد الثلاثة: عادل ضاهر، باسيليوس بواردي، ومحمد بنيس تعاملوا مع أدونيس كمنظّر للشعر العربي الحديث وليس كناقد. ونحن في دراستنا هذه نتفق مع هذا التوجه إلى حد كبير، وربما يعود ذلك إلى النظريات الأدبية والفكرية التي يطعّم بها أدونيس مؤلفاته النثرية، سواء كانت نظريات فكرية غربية ترجع أصولها لمفكرين وشعراء أوروبيين مثل: نيتشه Nietzsche (1844–1900)، ت.س.إليوت T.S.Eliot (1888–1965)، بودلير Baudelaire (1821–1967)، ميشوHenri Michaux (1899–1984) وآخرين، أو كانت بتأثير انتماءاته السياسية وبخاصة انتمائه للحزب القومي

43. مراشدة، 1995، ص 22.
44. جبور، 2001، ص 4.
45. ن. م، ص 14.
46. ضاهر، 2000، ص 15.
47. بواردي، 2005، ص 44.
48. بنيس، 1991، ص 159.

الاجتماعي السوري.

ولعل أدونيس حين يصرح بأنّ كتبه ومؤلفاته النقدية ليست نقدًا يبعد عن نفسه صفه الناقد. يقول أدونيس في ذلك: «لست ناقدًا ولا اطمح أن أكون، فأنا لا املك العدة التي تلزم للناقد منهجيًا ومعرفيًا».[49] ويشير خالد بلقاسم إلى هذا التصريح الأدونيسي معتقدًا أنّ إستراتيجية أدونيس كتابية، ولكنّ القارئ لدراساته يدرك أنها تفيد من نظريات غربية ومن تصورات شعرية تتداخل فيها الرمزية بالسوريالية بما يضمن لممارسة النظرية تماسكها. ويضيف بلقاسم قائلاً: «أدونيس ليس ناقدًا لأنّه لا يلتزم بقوانين الكتابة النقدية، إذ تظل كتاباته وفيّة لجنون الشعر والنصوص الإبداعية».[50] ويقتبس خالد بلقاسم اعتراف أدونيس إذ يصرح قائلًا: «إنّ كتابتي النقدية هي نوع من الإضاءة لي أولاً لكي أفهم ما أقوله وأكشفه، ولكي أساعد قرائي ثانيًا على فهمي أكثر. ولذلك أعتبر أنني لا انقد أبدًا، وإنّما أقوم ببعض الإضاءات النثرية، بل نثري أيضًا ذو بعد شعري أكثر مما هو ذو بعد تحليلي، وتصنيفي ونقدي».[51] ونعتقد أنّ الفكرة المطروحة في الاقتباس أعلاه «كتابتي النقدية ... إلخ»، مهمة جدًا. ولعلها تشكّل اختلافًا جوهريًا بينه وبين العالم الذي لم يكن مبدعًا: لا شاعرًا ولا قاصًا، بينما أدونيس يضع نقده في خدمة أدبه والدفاع عن إبداعه.

ويقول عادل ضاهر: «إنّ أدونيس لا يساير مطلقًا معايير الكتابة الفلسفية من حيث العناية بالبيئة المنطقية للحجة، أو توخي أقصى الدقة في تحليل المفهومات ذات الأهمية لأغراضه. وعندما نقرأ مثلاً، تعريف أدونيس للشعر بأنّه «ميتافيزياء الداخل» نشعر أن ما يقوله قد يكون ذا مدلول فلسفي عميق، فنتابع القراءة متوقعين أن نجد تحليلاً وافيًا يزيل الغموض عن هذا التعريف ويزيدنا فهمًا، ولكن بدون جدوى. فأدونيس مسكون بالشعر، ولا يستطيع الكلام إلاّ بلغة الشعر حتى عندما يطالب بالكلام بلغة الفلسفة».[52]

تعقيبًا على ما ذكره عادل ضاهر، ترى هذه الدراسة بأنّه لا يجوز أن نجزم بشكل قاطع أنّ أدونيس لا يعرف إلاّ لغة الشعر. وإن كان أسلوبه ولغته يمتازان بحس شاعري. فلا غرو في ذلك، فهو شاعر قبل أن يكون منظرًا أو ناقدًا. ولا بدّ لنا من ملاحظة نوردها في هذا المكان. وهي أنّ الأسلوب التنظيري الذي استخدمه أدونيس في معالجة مشكلات أدبية، أكثر الأساليب احتياجًا إلى المنطق السليم والفكر المستقيم، وأبعدها عن الخيال الشعري. إذ إنه يخاطب العقل، ويناقش الفكر، فلا بدّ أن يظهر أثر القوة والجمال، وقوته في بيانه ومقدرته على الإقناع، وسلامة

49. أدونيس، 1993 (2)، ص 81.

50. بلقاسم، 2000، ص 62.

51. ن. م، ص 64.

52. ضاهر، 2000، ص 16.

الذوق في اختيار كلماته. ولسنا هنا بصدد علاج نقدي لوجهات نظر متنوعة حول مدى ارتباط الشعر الحديث بالتراث أو عدمه، فتلك قضية دار حولها جدل كبير. ولهذا رأينا أن نتركها إلاّ في الحدود الضيقة التي تعترضها هذه الدراسة.

ويشير محمود غنايم في مقالة بعنوان «محمود أمين العالم: بين السياسة والأدب» نشرت في العدد الأول من **المجلة** التي أصدرها مجمع اللغة العربية في حيفا عام 2010، إلى بعض التقاطعات والخلافات بين العالم وأدونيس قائلاً: «لا شك أنّ اهتمام العالم بمضمون العمل الأدبي وفاعليته في الواقع هو ما دفعه إلى الوقوف بحزم ضد فكرة أدونيس، الشاعر والناقد السوري – اللبناني، الذي يرمي إلى أنّ الثورة في الشعر هي ثورة في الأدب نفسه وفي بنيته الداخلية وليست ثورة اجتماعية أو سياسية للمشاركة في تغيير الواقع. ومن هنا يرى أدونيس مثلاً، أنّ شعر المقاومة الفلسطيني في مرحلة من مراحله هو شعر غير ثوري لأنه لا يثور على التقاليد الشعرية. أما العالم فيرى أنّ هذه الثورة التي ينادي بها أدونيس داخل الشعر، والتي يمارسها في شعره هي غربة بالشعر عن الحياة والأنسان، والثورة. ويوافق العالم أدونيس أنّ للشعر قوانينه الخاصة التي تختلف عن قوانين الواقع. ويرى غنايم أنّ العالم يعارض دعوة أدونيس التي ترى أنّ الثورة التي تتمثل في هدم الأبنية اللغوية السائدة، هي معادل موضوعي ثوري في الأدب يعادل العمل الثوري في الواقع. فهذه في رأى العالم معادلة شكلية آلية ليست صحيحة».[53]

وترى دراستنا أنّه على الرغم من وجود تقاطعات ومفارقات بين ما يطرحه العالم وأدونيس من قضايا نقدية، إلا أنّ لكل منهما دوره الريادي في إطلاق الشرارة الأولى لبداية مرحلة نقدية جديدة في الأدب العربي الحديث من دون أن يغفل الإشارة إلى درايته العميقة بالتراث وإعادة تأويله. فكان من النقاد من رأى بهما عنصرين معاديين للثقافة العربية بكل تراثها الفكري والأدبي، وأحيانًا تصل الأمور إلى حدّ الاتهامات التي تقع خارج حدود النقد الأدبي والثقافة لتدخل في عمق الاتهامات الشخصية وربما بوابة التخوين.

ولعل أكثر هذه الاتهامات حدة هي الاتهامات التي وجهت ضد محمود أمين العالم وزميله عبد العظيم أنيس بعد أن نشر كتاب **في الثقافة المصرية** عام 1955 وأثار حوله معركة نقدية حامية من على صفحات الجرائد المصرية. فما كان من الدكتور طه حسين إلاّ أن اتهم مقالهما

53. غنايم، 2010، ص 129.

بأنّــه «يونانـــي لا يقرأ».[54] وخرج اتهام عبــاس محمود العقاد لهما عن حــدود النقد الأدبي إلى حدود الإدانة البوليسية بقوله في رده:

«إنني لا أناقشهما وإنّما أضبطهما... إنّهما شيوعيان».[55]

ويرى العالم أنّ النقد عند العقاد وحسين في تلك المرحلة، قام أصلاً للمحافظة على قوانين اللغة وقواعدهــا النحوية أكثر من عنايته بالمضمون الخطابي للأدب، وإنّ هناك ضرورة للانشــغال بالســياق الدلالي الاجتماعي للأثر الأدبي.[56] هذا المنهــج النقدي أثار قضايا هامة أدت إلى تطور جــدل حــاد في العلاقة بــين الأدب والمجتمع. ولعل كتــاب **الثورة والثقافة: مقــالات في النقد** (1970) الــذي تضمــن عدة مقالات نقدية، يدعو لخلق ثقافة عربيــة ثورية من خلال المطالبة بتعزيز الحرية ونشر الاشتراكية والنهوض بالوحدة العربية وبناء الإنسان العربي الحديث.[57]

ويؤكد الناقد محمود غنايم أنّ العالم واجه ابتداءً من نهاية الســبعينات هجومًا عنيفًا، لتمســكه بآرائه النقدية التي تنطلق بشــكل مباشر من السياســة، ولعل أكبر هجوم كان في مؤتمر اتحاد كتــاب المغــرب الذي عقد في مدينة «فاس» عام 1979. وقد قــدّم الناقد في هذا المؤتمر محاضرة باســم «التاريخ والفــن والدلالة في ثلاث روايــات مصرية». وانهال عليه النقــد من الحاضرين، ووصف عرضه أحد الحاضرين قائلاً: «إن العرض نوع من الكتابة السياسية ولا يدخل في مجال النقــد الأدبــي. إذا كان هذا قصد الروائي، الذي تحدث عنــه العالم، فمن الأفضل أن يكتب مقالاً سياسيًا لا رواية».[58]

أمــا الدكتور جابر عصفور فيرى في كتابه **الاحتفــاء بالقيمة** (2004) أنّ محمود أمين العالم نجح في ممارســته النقدية في مطلع الخمســينات من القرن العشرين، هــذه الفترة تميزت بعلو شأن الاشتراكية العربية التي كان العالم ممثلا وناطقًا باسمها. وأنّ كتابيه **في الثقافة المصرية** (1955)، و**الثقافــة والثورة** (1970)، كانا بمثابة شــهادة جيدة لمناصرة الأدب الاشــتراكي، ويعزو عصفور نجاح العالم في ممارساته النقدية إلى قوة حجته الفلسفية والمنطقية التي أبداها في مناقشاته.[59]

وأما أدونيس فقد وجهت له عدة اتهامات عبر مســيرته الشــعرية والنقدية الطويلة، مثل تهمة عدائــه للثقافة العربية، وتعاليه على المثقفين العرب، وانعزاله عن قضايا المجتمع، واســتغراقه

54. حسين، 1955، ص 93.
55. العالم وأنيس، 1955، ص 16.
56. العالم، 1970، ص 10.
57. ن. م.، ص 6–7.
58. غنايم، 2010، 133.
59. عصفور، 2004، ص128،79.

في الثقافة الأوروبية اسـتغراقًا تقديسـيًا، وخفوت الحس القومي عنده، وإفساد مسيرة الشعر العربي الحديث بآرائه المتطرفة حول الإبداع والحداثة. وعلى النقيض من ذلك فقد رأى آخرون أنّ أدونيـس متواصـل مع الثقافة والـتراث العربيين تواصـلاً عميقًا. وما ثورته هـذه إلا نقدًا للجوانب السلبية في التراث، وإضاءة الجوانب الإيجابية فيه.

ويخلـص الناقد المصري المعروف رجاء النقاش إلى افتراض وجود وجهين متناقضين لأدونيس: فهـو مـن جهة أديب وناقد كبـير حقًا، ويحمل راية التجديد الأدبي الشـامل، وسـوف يبقى في مكانته ودوره في حركة الشعر المعاصر. ومن جهة ثانية، هو أحد هواة الشهرة والأضواء والنفوذ الأدبـي، كاره للعرب والعروبـة. ويضيف رجاء النقاش قائلاً «إنّ كل ما كتبه أدونيس هو كذب وافتراء على التاريخ الإسلامي بأفكاره، وأشخاصه، وذلك إرضاء للجامعة اليسوعية التي منحته الدكتوراه على هذا الكذب والافتراء مع مرتبة الشرف الأولى».[60]

ولعـل ملاحظة الكاتبة أسـيمة درويش تسـتحق الإشـارة إذ تؤكد على وجـود هذين الوجهين المتناقضين لأدونيس من وجهة نظر النقاد في العالم العربي، فتقول: «يقف أدونيس في الساحة الأدبية المعاصرة مستقطبًا الاهتمام العربي بحركة تتواتر بين السلب والإيجاب، فريق يعترف له بموهبة خارقة، وريادة خلاقة، وفريق ينكر عليه ذلك ويتهمه بالفسـاد وإفسـاد مسيرة الشعر العربي الحديث بآرائه المتطرفة حول الحداثة والتجديد».[61]

وفي نفـس هذا المنظور يرى عدنان قاسـم أنّه عـلى الرغم من أنّ أدونيس يتمتـع بثقافة غزيرة ساعدته على تكوين تيار الحداثة في الأدب العربي المعاصر، إلاّ أنّه استثمر هذه الثقافة استثمارًا مضـادًا للقيم العقدية، محاولاً في تنظيراته وتطبيقاته الفكرية نكث البنية الموروثة في الشـعر. وأما ثورته على الواقع العربي الراهن، فهي سـلبية جدًا، إذ انحصرت هذه الثورة في التمرد على التقاليد الفنية للشـعر العربي وتهديم التشـكيلات اللغوية فيها. ويضيف عدنان قاسـم قائلاً: «كما أنّه انحرف بالصوفية عن انتمائها الديني وتعامل مع وحدة الوجود باعتبارها رفعًا لقيمة الإنسان في مواجهة الفعل الإلهي، ومجد السريالية من حيث كونها ترتفع فوق الحقائق العقلية التي ترفض الهلوسة والهذيان، فأخذ من السريالية معظم أفكاره».[62]

ولعـل كاظـم جهاد كان أكثر حدة في نقده لأدونيس وانتاجه الأدبي إذ يشـير في كتابه **أدونيس منتحلاً** (1991)، قائلاً: «إن أدونيس ليس ناقدًا، وإن أعماله النقدية والشعرية ستظل واضعة

60. النقاش، 1992، ص 454، 459–461.
61. درويش، 1992، ص 12.
62. انظر: قاسم، 2000، ص 284.

نفســها داخل دائرة من الارتياب والشــك، تفســح في المجال واســعًا لتوقع اكتشافات جديدة في مضمار الانتحال. فهو لا يقدم لنا إبداعًا. وإنّ ما جاء به، ما هو إلا نقل من حضارة الغرب التي تبناها وقبلها».[63]

وخلاصــة القــول: حاولنــا في هذه الدراســة أن نقارن بين محمــود أمين العالــم وأدونيس وأن نرصــد علاقتهما بالنقد والتنظير الأدبي. ورأينا أنّ طروحات محمود أمين العالم النقدية تأثرت بشــكل واضح بالفكر الماركسي الاشتراكي الذي يدعو لمناقشة القضايا الاجتماعية الواقعية وفق أيديولوجيــا وتوجهات فلســفية خاصة تهدف إلى إيجــاد البدائل والحلول لأوضاع ومشــكلات اجتماعيــة، واقتصادية، وثقافية ظهرت بعد ثورة يوليو تحديدًا. ولاحظنا أيضًا، أنّ العالم تأثر بالثقافة الغربية وبخاصة الثقافة الفرنســية حيث أقر أنّ كل الجهود الجادة التي يبذلها الناقد العربــي مــا تزال في حدود نظريات يتعلمهــا من التراث العربي القديــم أحيانًا، أو من نظريات مستلهمة من الإنتاج الأدبي النقدي الأوربي والأمريكي أحيانًا أخرى. أما في مجال النقد الأدبي، رأينــا أنّ العالــم يتجه إلى نقد القصــة والرواية العربيــة بصورة تفوق توجهه إلى نقد الشــعر العربي، وأنّ انحيازه للمضمون في ســياقه الدلالي الاجتماعي في النص الأدبي كان أكثر حضورًا في مناقشــاته وممارســاته النقدية من الصياغة الشــكلية وإبراز القيــم الجمالية. على ذلك كان محمــود أمين العالم ناقدًا أيديولوجيًا / اجتماعيًا ماركسي التوجه منذ مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، ولا نســتطيع أن نجزم بصورة قاطعة أنه بقي ثابتًا ومتمركزًا في أيديولوجيته ومنهجه النقدي، إذ إنّ هناك إضاءات وإشــارات، وإن جاءت مبطنة أحيانًا، تدلل على تحوله إلى النقــد البنيوي (الهيكلي) الذي أشــاد به في ثمانينات القرن العشريــن وخاصة في مؤلفه النقدي **ثلاثية الرفض والهزيمة.**

مقارنــة بالعالــم، رأينا أنّ أعمال أدونيــس في مجال النقد والتنظير الأدبي تدلــل على أنّه لم يبد اهتمامًــا بــارزًا بالرواية أو القصة القصــيرة العربية، وأنّ أغلب اهتمامــه النقدي خصص لنقد الشعر العربي القديم والحديث: شكلا ومضمونًا.

وهنا لا بدّ لنا من إشارة وهي أنّ توجه العالم نحو نقد القصة والرواية وأدونيس نحو نقد الشعر له أســباب تتعلق بفكرهما. ولعل انتماء العالم الماركسي، وفكره الأيديولوجي وايمانه بأن الأدب هو انعــكاس للواقع، دفعه للتوجه نحو نقد القصة والروايــة العربية، علمًا أنّ القصة والرواية العربية في خمســينات القرن الماضي انشــغلت على الأغلب، بوصف الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصــادي للأمــة العربية عامة، والمصرية بخاصة، وهنا وجد العالــم حقلاً أدبيًا يعرض فيه مبادئه وأفكاره. أما بالنسبة لأدونيس فكونه شاعرًا ومبدعًا أولاّ ومحاضرًا في الجامعة يتنقل من

63. جهاد، 1991، ص 178.

محاضرة إلى أخرى، جعله يضع كل نقده في خدمة أدبه والدفاع عن إبداعه.

وعلى الرغم من أنّ أدونيس يميل في نقده إلى منهج «الفن من أجل الفن» إلاّ أنّه يصعب علينا أن ندرجــه في اتجاه نقدي محدد، إذ إنّه يؤمن بالتجديد والتحــول الدائم. فهو ناقد ملتزم بقضايا وهمــوم أمته العربيــة من ناحية، وناقد أيديولوجي اجتماعي من ناحيــة ثانية، وناقد بنيوي في أحيان أخرى. تأثر أدونيس بالنظريات الغربية الفرنســية وتعلق بها، تمرد على التراث العربي كما تمرد محمود أمين العالم، وإن كان هذا التمرد لدى أدونيس أكثر وضوحًا.

ثبت بالمراجع

أدونيس، 1971 — أدونيس (1971)، **مقدمة للشعر العربي**، بيروت: دار العودة.

أدونيس، 1972 — أدونيس (1972)، **زمن الشعر**، بيروت: دار العودة.

أدونيس، 1980 — أدونيس (1980)، **فاتحة لنهاية القرن**، بيروت: دار العودة.

أدونيس، 1985 — أدونيس (1985)، **الشعرية العربية**، محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس باريس، أيار 1984، بيروت: دار الآداب.

أدونيس، 1993(1) — أدونيس (1993)، **النظام والكلام**، بيروت: دار الآداب.

أدونيس، 1993(2) — أدونيس (1993)، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، بيروت: دار الآداب.

أدونيس، 1993(3) — أدونيس (1993)، **ها أنت أيها الوقت، سيرة ثقافية** (1)، بيروت: دار الآداب.

أدونيس، 1995 — أدونيس (1995)، **سياسة الشعر**، بيروت: دار الآداب.

بلقاسم، 2000 — بلقاسم، خالد (2000)، **أدونيس والخطاب الصوفي**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

بنيس، 1991 — بنيس، محمد (1991)، **الشعر العربي الحديث؛ بنياته وابدالاته**، ج4، (مساءلة الحداثة)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

بواردي، 2005 — بواردي، باسيليوس حنا (2005)، « أدونيس والهوية المضمرة نحو نص شعري أيديولوجي»، **زيتونة الجليل: أبحاث ومقالات مقدمة للأديب والشاعر الأستاذ حنا أبو حنا**، حيفا: مكتبة كل شيء، ص 43–67.

بوهرور، 2008 — بوهرور، حبيب (2008)، **تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني**، عمان: جدارا للكتاب العالمي.

جبور، 2001 — جبور، زهيدة درويش (2001)، **التاريخ والتجربة في الكتاب 1 لأدونيس**، بيروت: دار النهار.

جهاد، 1991 — كاظم، جهاد (1991)، **أدونيس منتحلاً**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

حسين، 1955 — حسين، طه (1955)، **خصام ونقد**، بيروت: دار العلم للملايين.

الحميري، 1999 — الحميري، عبد الواسع (1999)، **الذات الشاعرة في شعر الحداثة**، بيروت: الموسوعة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

حوراني، 1998 — حوراني، رامز (1998)، **النقد الأدبي ومنطلقاته الفكرية في فلسفة أنطون سعادة**، بيروت: بيسان للنشر والتوزيع.

خشبة، 1982 — خشبة، سامي (1982)، «جيل الستينات في الرواية المصرية»، **فصول**، عدد 2، مجلد 2، يناير– مارس، ص 117–123.

درويش، 1992 — درويش، أسيمة (1982)، **مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس**، بيروت:

	دار الآداب.
ضاهر، 2000	ضاهر، عادل (2000)، **الشعر والوجود: دراسة فلسفية في شعر أدونيس**، دمشق: دار الهدى للثقافة والنشر.
العالم وأنيس، 1955	العالم، محمود أمين وعبد العظيم أنيس (1989)، **في الثقافة المصرية**، بيروت: دار الفكر.
العالم، 1970	العالم، محمود أمين (1970)، **الثقافة والثورة: مقالات في النقد**، بيروت: دار الآداب.
العالم، 1975	العالم، محمود أمين (1975)، **البحث عن أوروبا**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
العالم، 1985	العالم، محمود أمين (1985)، **ثلاثية الرفض والهزيمة: دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم**، القاهرة: دار المستقبل العربي.
العالم، 1988	العالم، محمود أمين (1988)، **الفلسفة العربية المعاصرة مواقف ودراسات**، بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الثاني الذي نظمته الجامعة العربية الاردنية، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
العالم، 1994	العالم، محمود أمين (1994) **أربعون عامًا من النقد التطبيقي: البنية والدلالة – في القصة والرواية العربية المعاصرة**، القاهرة: دار المستقبل العربي.
عصفور، 2004	عصفور، جابر (2004)، **الاحتفاء بالقيمة**، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
عيد، 1985	عيد، رجاء (1985)، **لغة الشعر؛ قراءة في الشعر العربي**، الإسكندرية: منشأة المعارف.
غنايم، 2010	غنايم، محمود (2010)، «محمود أمين العالم: بين السياسة والأدب»، **المجلة– مجمع اللغة العربية**، عدد 1، حيفا، مجمع اللغة العربية، ص125–140.
فضول، 2000	فضول، عاطف (2000)، **النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
قاسم، 2000	قاسم، عدنان حسين (2000)، **الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس**، القاهرة: الدار العربية للنشر والثقافة.
مراشدة، 1995	مراشدة، عبد الرحيم عزام (1995)، **أدونيس والتراث النقدي**، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع.
النقاش، 1992	النقاش، رجاء (1992)، **ثلاثون عامًا مع الشعر والشعراء**، الكويت: دار سعاد الصباح.

Amyuni,1990	Amyuni, Mona Takieddine (1990) , “Adonis’s Time Poem: Translation and Analysis”, *Journal of Arabic Literature*, Vol. xx1, Leiden: E.J. Brill, pp. 172-184.
Eagleton, 1976	Eagleton, Terre (1976), *Marxism and Literary Criticism*, London: Methuen & co.
Al-Musawi, 2002	Al-Musawi, Muhsin Jassim (2002), “Engaging Tradition in Modern Arab Poetics”, *Journal of Arabic Literature,* Vol. xxxiii, No. 2 –2002, Leiden: E.J.BRILL, 173-210.
Zeidan, 1979	Zeidan, Joseph (1979), “Myth and Symbol in The Poetry of Adunis and Yusuf Al-khal”, *Journal of Arabic Literature*, Vol.x – 1979, 71-94.

مختصرات

debate among literary critics. His opinions had many supporters and also many opponents. During his literary career he was the object of severe accusations. Some claimed that he was an enemy of Arab culture, that he displayed an arrogant attitude toward Arab writers, that he showed little interest in the problems of Arab society, and that he glorified Western culture and betrayed his own; others accused him of having destroyed the poetic nature of modern Arabic poetry with his extreme ideas on literary creativity and the need for modernization. Other critics, however, argued that Adūnīs was devoted to the Arab nation and legacy, and that his revolt against traditional poetry was essential in light of the negative elements in Arab culture, and was part of an attempt to illuminate and develop its positive sides.

Finally, quite a few critics have maintained that both al-ʻĀlim and Adūnīs helped promote criticism of modern Arabic literature. However, almost as many critics have accused these two of having destroyed that same literature. According to the approach taken in the present study, the debate between these two groups is legitimate, because innovation will necessarily lead to a change in perspectives in the Arab world, with various implications and meanings. It is difficult to find sweeping agreements on any one topic, especially where cultural legacy is concerned. We may assume that any new idea will have supporters who promote it and detractors who try to stop it, even if the innovation in question was proposed for the purpose of correcting a perceived shortcoming.

Two Literary Critics in Modern Arabic Literature: Maḥmūd Amīn al-ʻĀlim and Adūnīs

Ahmad Nassir

This study compares the literary critics Adūnīs and al-ʻĀlim. It is noted that in his writings on literary criticism Adūnīs did not address prose literature, whether novels or short stories, but wrote mainly on modern and classical Arabic poetry. He voiced criticism concerning the Arab cultural heritage (religion and language) and also attacked Arab culture and education, which, so he claimed, are built upon acceptance of the unchanging and rejection of the variable. Al-ʻĀlim dealt with literary criticism from a broader and more open perspective, debated with some well-known critics and raised important literary issues. He wrote articles concerning Arabic short stories and novels, for example in his two most important books: **ثلاثيّة الرفض والهزيمة** (*The Trilogy of Refusal and Defeat*) and **أربعون عامًا في النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة** (*Forty Years of Applied Criticism: The Structure and Function of the Arabic Short Story and Novel in Our Time*).

Al-ʻĀlim's, it is argued, tried to combine literary criticism and new literary theories, with a clear tendency towards ideological realistic criticism. Apparently this tendency stemmed from his belief in Communism and Marxist Socialist doctrine. He argues that in Arab culture there have been no real theoretical innovations, either in literary criticism or in art; he blames this on the weakness in critical theoretical thought and the lack of democratic social and political activity in the Arab world.

Adūnīs was a very prominent critic, whose ideas aroused an intense

that words derived from them are pronounced with only two consonants, although in their origin they contain three radicals (like *dam* “blood”, *fam* “mouth”). This phenomenon is also associated with the principle of *taʿwīḍ* (“compensation”), such as the added *tāʿ marbūṭa* at the end of the word *sina* (“slumber”) as compensation for the missing original first radical *w*.

Etymology and Related Aspects among Early Arab Linguists and Grammarians

Murad Musa

Al-Qasemi Academic College of Education and
Beit Berl College

Etymology, as a branch of linguistics that endeavors to discover the sources of words and how they evolved diachronically and synchronically, of necessity deals with the forms of words and the way they are derived from roots and stems. For this reason, an understanding of the source of words has the effect that lexical words are more ingrained and more frequently in use in different contexts.

The most common term used by medieval Arabic linguists and grammarians to denote etymology is *ishtiqāq*, which refers to derivation from a root or a stem. There also exist a number of modern terms, such as *ishtiqāq ʿĀmm* ("general derivation"), *mādda aṣliyya* ("basic form") versus *mādda farʿiyya* ("derived form"), and others.

The phonology of consonants as sounds and an understanding of the derivation of the term for it (*ḥarf*), as well as the phonology of vowels and the nunation (*tanwīn*) attached to the letters that make up the word, are of great importance for understanding the structure and form of words. This is related to what are called the stem and the root, which constitute the foundation for every lexical word.

Most verbs and nouns have triliteral roots, although diachronically it is the accepted view that originally roots consisted of two consonants, to which a third radical was later added.

Triliteral roots occasionally undergo what is called elision (*Ḥadhf*), so

these terms.

3. In our opinion it was the establishment of more and more Christian denominational schools that provided the incentive behind the search for new terms that would be more comprehensible to students, by clearly associating the way in which nunation is expressed in the script with the writing of the vowels.
4. Rashīd al-Shartūnī was the only author we found who used terms consisting of a phrase in which the word for nunation was annexed to the names of the cases, as in *tanwīn al-raf*ʿ ("nunation of the *raf*ʿ case"), *tanwīn al-naṣb* ("nunation of the *naṣb* case") and *tanwīn al-jarr* ("nunation of the *jarr* case").
5. It is highly likely that both types of new terms became commonly used orally before they were documented in writing.
6. In our opinion the terms in which the word for nunation is annexed to the names of the vowels are to be preferred to those in which it is annexed to the names of the cases, because the former make it possible to describe all the states of nunation in the language. An additional advantage is that it consists only of elements with which students are familiar already at the very beginning of their language studies, namely the names of the vowels, at a time when they still have no knowledge of the concepts of inflexion and indeclinability (*bināʾ*).

On Combinations of the Term for Nunation and Terms That Denote Case and Short Vowels

Mahmud Mustafa
The Arabic Language Academy , Haifa

In works of grammar one finds a variety of terms that denote nunation (*tanwīn*) of words in the various cases. Some prefer to separate the term for nunation from the term that refers to the word's inflexion (*i'rāb*), as in *ism marfū' munawwan* ("a nunated noun in the *raf'* [nominative] case") or *tanwīn al-ism al- marfū'* ("nunation of a noun in the *raf'* case"). Others use a possessive construction in which the nunation is annexed to the term denoting the short vowels, as in *tanwīn al-ḍamm*, *tanwīn al-fatḥ* and *tanwīn al-kasr*. Still others annex the nunation term to the term that denotes the case, as in *tanwīn al-raf'*, *tanwīn al-naṣb* and *tanwīn al-jarr*.

In this study we show how this combination, of *tanwīn* with terms denoting cases and short vowels, appears in a selection of works up to the beginning of the twentieth century. Our main findings are as follows:

1. The older sources use two distinct terms, one denoting nunation and the other grammatical case or case ending. In other words, they describe a word as nunated and also as being in one of the three cases, or they note that the nunation is preceded by one of the vowels that serve as the case-endings. This type of usage for referring to nunated nouns is in use to this day.
2. At the beginning of the seventeenth century some grammarians began to use new terms, in which the term "nunation" was annexed to the name of the short vowel: *tanwīn al-ḍamm* ("nunation of the *u* ending"), *tanwīn al-fatḥ* ("nunation of the *a* ending") and *tanwīn al-kasr* ("nunation of the *i* ending). We list the books in which we found

death has been increasingly introduced and dealt with in publications for children, through stories and folk fairy tales. Using an analytic approach, we review some new stories in Arabic, written for the express purpose of helping children to cope with death. We then introduce a recent study in which fairytales were told to children, and death ceremonies were introduced and discussed with children by the storyteller.

The main topics that are addressed in the paper:

- The need to confront and acknowledge death in children's literature, rather than to ignore it.
- The diversity of methods dealing with the theme of death in Arabic children's stories.
- Modern reality stories: some deal directly and realistically with the theme through human characters, while others present symbolic humanized characters, like animals, plants, or personal possessions of the child.
- Death in folk fairy tales: such tales tend to introduce death indirectly and holistically, as a normal event in the circle of life. The fairy tale tends to concentrate on the child's future after having lost a meaningful close person. It presents examples of child protagonists who were able to overcome loss, thus telling children that they can and should live a happy and fulfilling life.

Death in Arabic Children's Literature

Hanan Karkaby-Jaraisy, Rafe‘ Yehya

The Arabic Academic College, Haifa

Since Arabic children's literature began to acknowledge and adopt the "child in the centre" concept, psychological issues related to children's everyday lives have become increasingly prominent in local publications for children.

Death, like other complicated and sensitive themes, was absent from children literature and neglected, or rather ignored, by writers of children's literature for a long time. One of the arguments raised against exposing children to death in children's literature was that this literature's main role was to protect children from the world's more unpleasant aspects by promoting optimism and humor. However, Arabic children's literature has recently abandoned this approach in favor of one that directly addresses death, mainly for therapeutic purposes.

The theme of death in Arabic children's literature has come to be treated with remarkable frequency in recent years, influenced by three main factors: mentions of death in the media; rising awareness among educators, and, in addition, children's increasing exposure to news about death and death scenes in the media and in their close environment, something that adults are unable to prevent.

In our article we address the way the theme of death is treated in the local Arabic children's literature. We argue that in recent years the concept of

Fallen Masks in Faḍila al-Farouq's Novel *Districts of Fear*

Mohammad Saffouri
The Arabic Academic College, Haifa

The article deals with the contents and artistic devices employed in *Districts of Fear*, a novel by the Algerian woman writer Faḍila al-Farouq. The novel is characterized by a pluralistic approach on the thematic and aesthetic levels, addressing themes which have been taboo for Arab women and are known as the *forbidden triple*, namely religion, politics, and sex.

The novel lifts the mask of the Orient and describes the corruption that is prevalent in the Arab world, the state of instability which people experience as a result of their rights being violated.

On the aesthetic level the novel undermines patriarchal literary conventions by employing devices like defamiliarization of plot and structure, first person female narration, and incorporating a variety of linguistic styles such as reported speech, romantic and poetic language, sexual language, and dialect.

Al-Farouq relies heavily on the techniques of flashback and flash-forward, and historical documentation of the novel's events, in addition to other artistic devices which make *Districts of Fear* an outstanding feminine novel which achieves the aim of modern Arabic feminine fiction: resisting and undermining the patriarchal literary canon and establishing a new one in which women have their own literary conventions.

Toponyms in Our Country: Between Past and Present

Rassem Khamaisi
The University of Haifa

In this study we will try to shed light on the dialectic relationship between toponymy and the Arabic language in Israel, focusing on names of places whose identity was changed through a change in the dominant language and presented in public space. We monitor the alteration of geographical names through a process of giving geographical features, roads and other sites in the country Jewish and Israeli names, and analyze the motives behind this change and the mechanisms used to bring it about. This change of names reflects a geopolitical ideology that seeks to establish the right of ownership of the space and to determine its membership. The article thus tries to show the policy and practice of changing names of locations in Mandate Palestine, and later in the State of Israel, giving examples of cities, villages and other geographical places. The article begin with a general theoretical framework of toponymy and linguistic landscape, explains the origins of names, toponyms and their relationship to culture and the role of power in changing the linguistic landscape, and then tries to analyses the situation and the reality of Arabic toponyms. It discusses and reviews the literature on the relationship of language and power and geopolitical conflict in communities. It studies the evolution of mapping and labeling of sites and provides a case study of renamed geographic sites, roads and some Arab towns. In addition to explaining the transformation of toponyms as part of a policy of Hebraizing the map of the country, the article proposes policy guidelines and tools to cope with the Hebraization of place names and to ensure the survival of Arabic toponyms.

Tantalus the Red and Sisyphus the White: Manifestations of Power and Truth in "The Second-to-the-Last Speech of the Red Indian to the White Man"

Masoud Hamdan
The University of Haifa

"Narrating the Palestinian Story through the Narration of the Stories of Others" occupies an important position in Mahmoud Dawish's collection *Eleven Stars* (1992). This is especially true of the poem that is the subject of the present study, which constitutes a poetic attempt to reconstruct and reshape the collective memory. Our analysis of this poem focuses on the form of the conflict, repeated in numerous ways in different times and in different geographical regions, between two forces or vectors that represent two opposing poles in human history that exist in the spirit of civilization and the mind. These two vectors are unification (the Tantalian element) which strives to fuse and unite with the other and with nature and the cosmos, and divisiveness (the Sisyphan element) which, to the contrary, wishes to separate itself from the other and control him, nature and the cosmos by way of separation, classification and preference. This conflict, as we shall see, takes a number of forms: it is a conflict between spirit and matter, between nature and civilization, and between right and truth. The victorious vector builds its civilization upon the ruins of a primitive unity between the spirit and the place, which the poet imagines as clothed in the personality of a representative of the Red Indians.

Abstracts

AL-MAJALLA
Haifa, Vol. 4, 2013


المجلة
مجمع اللغة العربية
حيـفـا، عـدد 2، 2011

AL-MAJALLA
Journal of the Arabic Language Academy
Haifa, Vol. 2, 2011

المجلة
مجمع اللغة العربية
حيفا، عدد 2، 2011

الناشر:

مـجـمـع اللـغـة العـربـيـة
האקדמיה ללשון הערבית
The Arabic Language Academy

حيفا

אל-מג'לה
כתב עת האקדמיה ללשון הערבית, חיפה
כרך 2, 2011

تصميم غرافي: وائل واكيم

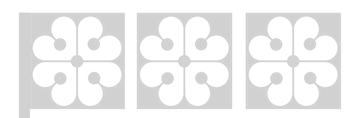
مجمع اللغة العربية في إسرائيل
האקדמיה ללשון הערבית בישראל
The Arabic Language Academy In Israel
www.arabicac.com
majma1@bezeqint.net

للمراسلات

حيفا – ش حسن شكري 2، طابق 2
ص.ب. 46134 منطقة بريدية 31460
تليفون: 04-8622070
فاكس: 04-8622071

חיפה - רח' חסן שוקרי 2, קומה
ת.ד. 46134 מיקוד 31460
טל: 04-8622070
פקס: 04-8622071

2 Hasan Shukri St., 2nd floor 2
POB 46134, Haifa 31460, Israel
Tel: 04-8622070
Fax: 04-8622071

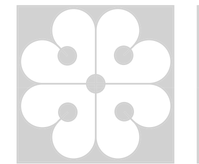
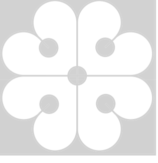
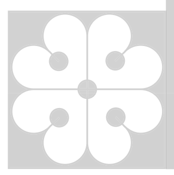




المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 2، 2011

المحتويات

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

سليـمــان جـبـران

جـامعــة تــل أبيب

أمّا قبـل

كنـت في زيارة لبراغ، «مغترَب» الشــاعر محمّد مهدي الجواهــري. دعيت إلى «مركز الجواهري» هناك، بإدارة الأســتاذ رواء الجصاني، لإلقاء محاضرة عن أبي الفرات وشــعره. ضمّت الأمسية مجموعة كبيرة من المثقّفين، معظمهــم من العراقيّين؛ من مريدي الجواهري والمهتمّين بالثقافة بوجه عامّ. تحدّثت عن الجواهري وفنّه الشــعري، ثم تشــعّب بنا الحديث، بين ســؤال وجواب، ليتناول قضايا ثقافيّة كثيرة، بما فيها محمود درويش وشــعر درويش، شاغل الناس في حياته، وشاغلهم بعد وفاته. عجبت أن شابّا من بين الحضور، يبدو أنّه يكتب الشعر، سألني سؤالا عن الإيقاع في شعر درويش، وفي الشعر عامّة، لا يكاد يختلف عن سؤال طرحه عليّ أحد القراء، يوم نشرت مقالي حول الإيقاع في شــعر درويش. سألني الشابّ المذكور: هل أفهم من مقالك ذاك أن الشعر يكون أرقى فنّا إذا اقترب من النثر؟

فإلى كلّ من يعنى بالشعر، والإيقاع الشعري، من القرّاء الجادّين بوجه خاصّ، أكتب هذا المقال. ليســت غايتنا هنا كتابة دراســة علميّة مفصّلة، فذلك يســتغرق زمنا طويلا وصفحات عديدة. مــا نرمي إليه هنا هو رســم تخطيــط تقريبي لتطوّر إيقاع القصيدة عــلى مرّ العصور، وصولا إلى الفــترة المعاصرة. طبيعي في مقال كهذا أن نتجنّب التفصيلات المطوّلة والإســهاب في الأرقام والشواهد من الأشــعار والأبحاث، وأن يغلب عليه التعميم، متغاضين أيضا عن ظواهر هامشيّة كثــيرة لا تمثّــل، في رأينا، التيار المركــزي الذي يهمّنا رصده وإبراز خطّ تطــوّره المطّرد في فترة زمنيّة طويلة جدّا.

نبدأ بالسؤال الأساسي: هل الإيقاع ضروري في الشعر ؟

لا جــدال في أن الإيقــاع، أو الموســيقى، مقوّم هامّ مــن مقوّمات القصيدة:[1] «وللشــعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكل هذا هو ما نســمّيه بموسيقى الشــعر. ويستمتع الصغار والكبار بما في الشعر من موسيقى، ويدرك الطفل ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور». ونحن نقول الإيقاع، أو الموســيقى، لا الوزن، لأن الإيقاع، في رأينا، أوســع من الوزن رقعة، وأقلّ منه دقّة وإحكاما. فالإيقاع لا يقتصر على الشعر، بل يتخلّل النثر أيضا، ومن يقــرأ نثــر جبران خليل جبران يجده غنيّا جدّا بالإيقاع الناجم عن الجمل المتســاوقة أو المتقاربة طولا، وهذه قد تكون متوافقة أو متقاربة في المعنى حينا، وهو ما نســمّيه المماثلة، ومتضادّة أو مختلفة فيه، وهو ما يسمّى في البلاغة الكلاسيكيّة المقابلة. وقد ينجم الإيقاع عن التكرار أيضا، أو عن الألفاظ المتوافقة جرسا، إلى غير ذلك مما يبتكره الشاعر الأصيل. ما زالت عالقة بالذاكرة جملة نثريّة لجبران خليل جبران كنتُ أوردها دائما للتمثيل على الأسلوب الأدبي، لما فيها من إيقاع غنيّ وأسلوب أدبي/مجازي واضح: «مات الصيف الجميل ليحيا الخريف الكئيب». هذه الجملة غنيّة جدّا بالإيقاع والأســلوب الشــعري، إلا أنّها لا وزن فيها بمعايير علــم العروض، لأنّ الوزن هناك يقوم على تشــكيلة من الوحدات الإيقاعيّة ســمّاها علماء العــروض تفاعيل، وكل تفعيلة تتألّــف من عدد محــدّد من المقاطع الطويلة والقصيرة، وفي نظام محدّد أيضا. هذه التفاعيل قد تعتريها بعض التغييرات الهامشيّة، إلا أنّها لا تغيّر عادة من جوهر التفعيلة ودورها في الوزن/البحر الشعري، ولا مجال هنا طبعا للخوض في دقائق هذا الوزن الشعري، كما أقره الخليل بن أحمد. باختصار: في الأوزان الشعريّة الخليليّة الدقيقة غالبا ما يؤدّي تبديل الحركة بسكون أو العكس إلى الإخلال بالوزن، ومن هنا نشــأ ما أباحه الشــعراء لأنفسهم، حفاظا على الوزن، من

1 أنيس، 1972، ص. 8 – 9.

خروج طفيف أحيانا على أحكام اللغة، وسمّاه النحاة ضرورة الشعر، أو الجوازات الشعرية.

لا بد في الشعر إذن من إيقاع، أو موسيقى معيّنة تعكس نفسيّة الشاعر إبّان عمليّة الإبداع، أو روح القصيدة وجوهرها، وتسوّغ من ناحية أخرى استيعابها من المتلقّي، وذلك طبعا بالإضافة إلى معاني الجمل والتراكيب والألفاظ في سياق جديد متفرّد يخلقه الشاعر المبدع في كلّ قصيدة راقية. هذه الموسيقى «المرافقة» قد تكون، كما أسلفنا، وزنا دقيقا بالغ الإحكام، كما في القصيدة الكلاسيكية، وقد تكون إيقاعا أقلّ دقّة وانضباطا كما في «قصيدة النثر». بل إنّ بعض الشعر يكاد يخلو أحيانا من الإيقاع، فيخسر حينئذ أحد مقوّمات القصيدة الجيّدة.

I.

من الفرضيّات المعروفة في تاريخ الأدب العربي أنّ الإيقاع الشعري تطوّر من النثر، تدريجيّا وعلى مراحل، حتى انتهى به الأمر إلى البحور الفنيّة الخليلية: من النثر المرسل إلى النثر المسجّع، ثمّ إلى الرجز؛ البحر الأوّلي، أو «مرحلة الانتقال» بين النثر والبحور الفنيّة.[2] بعض مؤرّخي الأدب يعتبرون الهزج أيضا أخا للرجز بهذا المفهوم، ولعلّ أوزانا «بدائيّة» أخرى كانت في الفترة «المظلمة»، لكنّها انقرضت فلم يصل إلينا منها شيء. في البداية انتقل الأسلوب، وفقا لهذه الفرضيّة، من نثر وظيفي مرسل إلى نثر أدبي فنّي، يُعنى فيه بالصياغة والإيقاع، بحكم تأديته مشافهة، لا أقلّ من العناية بالمضمون. في هذا النثر الفني، ولم يصلنا من العصر الجاهلي إلا أقلّه، لأسباب لا مجال لطرحها في هذا السياق، يرتفع إيقاع النصّ واضحا بتوالي جمله، القصيرة المحلاة بالسجع غالبا، بحيث يصل إلى «الوزن» أحيانا. هذا ما نلحظه جليّا في سجع الكهّان، وفي الخطب والحِكم والوصايا القليلة التي وصلتنا من العصر الجاهلي؛ وفي الأسلوب القرآني أيضا، في السور القصار خاصّة، الذي نزل كما هو معروف موافقا للبيئة «الأدبية» المهيمنة في تلك الفترة.

من النثر الإيقاعي المسجّع انتقلوا إذن إلى الهزج والرجز، والأخير هو الأهمّ طبعا. لذا، فإنّ هذا البحر بالذات يحتاج منّا إلى وقفة طويلة نسبيّا، لما له من مكانة هامّة أيضا في تطوّر الشعر الحديث لاحقا. يتشكّل الرجز من تكرار مستفعلن (– – ں –) ستّ مرّات، ثلاث في كلّ شطر. وهذا البحر قد ترد القصيدة فيه من أبيات، يتألّف كلّ منها من شطرين وينتهي بقافية موحّدة، كما في القصائد المألوفة، وهذا قليل في الشعر الكلاسيكي. أو يرد مشطورا، بخلاف المبنى

2 انظر: **الموسوعة الإسلاميّة**، الطبعة الثانية، مادّة «عروض»؛ الفاخوري، 1995، ص. 132– 133؛ الزيّات، 1955، ص. 29

التقليـدي، فيتألف البيت فيه من شــطر واحد فيه ثــلاث تفاعيل منتهية بقافيــة موحّدة، وهذا هو الشــكل الغالب على الرجز القديم. وقد يرد أخيرا مزدوجا، لكلّ بيت فيه قافية خاصّة به في الصدر والعجز، كما نجد في الشعر التعليمي عادة، قديمه وحديثه على حدّ سواء.

تفعيلة الرجز هذه، مستفعلن، تصيبها أيضا تغييرات كثيرة، في الحشو، وأكثر منها في الضرب، بحيث يغدو الإيقاع في الرجز خافتا «مشعّثا»، لا يختلف اختلافا كبيرا عنه في النثر. لهذا السبب، في أغلب الظنّ، لم يعتبر القدماء هذا البحر من بحور القصيدة الكلاسكيّة، فسمّوا القصيدة منه أرجوزة، وشاعرها راجزا أو رجّازا، لا شاعرا. بل إن الرجز كثيرا ما يدعى أيضا حمار الشعراء، لطواعيته وكثرة ما يصيبه من التغيير، واستهانة بإيقاعه ومكانته.

مــن ميزات الرجز أيضا، في العصر الكلاســيكي، ارتجال شــطر أو أكثر منــه بما يلائم الموقف، ســواء قبل القتال أو في الحياة اليوميّة:[3] «وقال الأخفش: الرجز عند العرب كلّ ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنّمون به في عملهم وســوقهم ويحْدون به». يتجلّى ذلك أيضا في دلالة الفعل ارتجز، بمعنى ارتجل، كما في مشــطور الرجز الذي ينســب إلى النبيّ محمد: أنا النبيّ لا كذبْ / أنا ابن عبد المطّلبْ.

هذه الميزات «الشاذّة» في الرجز ترجّح كلّها أن الرجز كان فعلا بمثابة بحر «بدائي»، سبق بحور الشعر الفنيّة زمنيّا، وشاع استعماله في الحياة اليوميّة؛ ما أبقى فيه بعض سمات «الدونيّة» أو «النثريّة» في نظر الشــعراء والنقّاد الكلاســيكيّين:[4] «وقد اختُلف فيه فزعم قوم أنّه ليس بشــعر وأنّ مجازه مجاز السجع». ولعلّ العجّاج وابنه رؤبة، في هذا السياق، هما الاستثناء الذي يؤكّد القاعدة!

من الرجز، وربما الهزج، أو بحور أخرى مشــابهة لم تصلنا، انتقل الإيقاع الشعري إلى البحور الفنيّــة المعروفــة. إذا اعتبرنا أن المعلّقات الســبع تمثّــل، كما يرى كثيرون مــن مؤرّخي الأدب، القصيــدة القــدوة في الفترة الكلاســيكيّة، فلا شــكّ أن البحر الطويل هو البحــر المهيمن في تلك الفترة، إذ إنّ أربعا من هذه القصائد الســبع كُتبــت جميعها في الطويل. إلى جانب الطويل، نجد في «الطبقــة» الأولى أيضــا: الكامل والوافر والبســيط والخفيف أيضــا، إلا أن الطويل بفخامته «الأرستقراطية» يظلّ خير ممثّل، عددا ونوعا، للإيقاع في القصيدة الكلاسيكيّة. أمّا باقي البحور جميعها، غير الأربعة المذكورة، فيمكن اعتبارها هامشــيّة، لم تُكتب فيها القصائد الجادّة عادة،

3 ابن منظور د.ت.، مدخل رجز.

4 المصدر السابق.

بحيــث يمكن إهمالها في النظــرة العامّة إلى الإيقاع في القصيدة الكلاســيكيّة. نعني بذلك الرمل والمنسرح والمتقارب والمضارع والمديد والمتدارك إلى غير ذلك.

هذه البحور الخمســة؛ الطويل، الكامل، الوافر، البســيط، الخفيف؛ ظلّت في الواقع مهيمنة على القصيــدة العربية طوال العصور الوســطى، بما فيهــا «عصر الانحطاط» أيضــا. فهذا العصر الطويل كان فترة تراجع وجمود في كل ظروف الحياة، السياســيّة والاقتصاديّة والثقافيّة، حتّى أن بعــض المؤرّخين يســمّيها الفترة المظلمة. لــذا لم تعرف القصيدة العربيّــة في هذه الفترة أيّ منحــى تجديدي يُذكر، فاقتصرت على تكــرار موضوعات وصور وأوزان الســالفين. من ناحية أخــرى ازدهرت في القرون الأخــيرة من هذه الفترة صنوف عديدة متنوّعــة من التلهّي اللفظي، أو ما يســمّى البديع في البلاغة، وشاع فيها أيضا التشــطير والتخميس والإخوانيّات والأحاجي، بحيث يمكن اعتبار هذا الشعر «غير الرسمي» أبرز المعالم الفنية في تلك الفترة.

في سياق النظر في الإيقاع في العصور الوسطى، يجدر بنا طبعا ذكر الموشّح الذي ابتكره شعراء الأندلس. اختلف مؤرخو الأدب في أصل نشــأة الموشّــح: هل هو من ابتكار المشــارقة، باعتباره تطويرا للشــعر المسمّط، أم هو من استحداث شعراء الأندلس بتأثير الحياة الجديدة والفولكلور الغنائي المحلّي. إنها مسألة تاريخية أدبية لا تهمّنا في هذا السياق بالذات، وإن كنّا نميل إلى الأخذ بالرأي القائل إنّ هذا المبنى الإيقاعي الجديد وليد البيئة الجديدة في الأندلس.

يقوم الموشّــح على وحدات ســيمتريّة، تســمّى كل وحدة منهــا بيتا، ويتألــف كلّ بيت من عدد ثابت من الأســطر؛ 3-4 أســطر ذات قافية خاصّة بها هي الــدور، وتلحق القافية فيه الصدر والعجز عادة؛ ومن قفل يضمّ ســطرا أو اثنين، يُلتزم فيه نظام تقفية ثابت على امتداد الموشــح، فيشــكّل «لازمة» تتكرّر في كل قفل. باختصار كان الموشّــح تجديدا في الإيقاع الشعري تمثّل في تنويع القافية وتقطيع السطر الشعري في القفل إلى أكثر من قسمين أحيانا. إلا أنّ الموشّح، من ناحيــة أخــرى، لم يكسر البنية البيتيّــة في الإيقاع التقليدي، ولم يلغ القافيــة رغم التنويع فيها. بــل إن القافية في الموشّــح «المركّب» غالبا ما تشــكّل عبئا يفوق ما تقتضيــه القافية الموحّدة في القصيــدة التقليديّــة أيضا. بكلمة أخرى؛ يبدو أن ابتكار الموشّــح لم ينشــأ نتيجة رؤية جديدة للحياة والشــعر انعكســت في جميع مقوّمات القصيدة، بما فيها الإيقاع، بل اقتصر «التجديد» على الشــكل الإيقاعي دون غيره. ذلك أن الصور الشعريّة، والمعجم الشعري، والمباني، لم تخرج جميعها عن المألوف المكرور في الشــعر المشرقي، بل عانت في أحيان كثيرة من الركاكة والابتذال والتســطيح أيضــا. هذه الســمات المتناقضة في الموشّــح: تجديد في الإيقــاع، وإن كان محدودا،

وتقليد تامّ للشــعر المشرقي في الألفاظ والمباني والتشــبيهات والصور الشــعريّة، تشير في رأينا إلى أن دواعي التجديد كانت «خارجية» فعلا؛ اســتجابة للحياة الجديدة وفنون الغناء والتلحين ومجالس الطرب في تلك البيئة، فانعكست في الإيقاع فحسب دون أن تمسّ جوهر القصيدة. ذلك ما يجعلنا نميل، كما أسلفنا، إلى اعتبار الموشّح «منتجا» أندلسيا، كان التجديد فيه في السطح؛ في الإيقاع فحسب، استجابة للبيئة الجديدة والفولكلور الشعبي هناك، إلا أن هذه المسألة الخلافية لا تتّصل طبعا بنطاق بحثنا هذا.

II.

في العــصر الحديث بدأ التغيير الحقيقي في إيقاع القصيدة، بطيئا أوّل الأمر وسريعا بعد الحرب العالميّــة الثانية. إلا أنّه تغيير مطّرد، وإن اختلفت وتيرته، وباتّجاه واحد: الابتعاد التدريجي عن الإيقاع الكلاسيكي والخطابية التقليديّة. بل يمكننا القول، إذا عمدنا إلى التعميم، إن العلاقة بين العناصر الإيقاعية في القصيدة والمقوّمات الفنية الأخرى فيها، هي علاقة ضديّة في أغلب الأحوال: إذا طغت الأولى انحسرت الثانية، والعكس بالعكس!

هذا الانحســار التدريجي المطّرد في الإيقاع يمكن تفسيره بعاملين أساسيّين: الأوّل أن استهلاك الشــعر في العصر الحاضر انتقل تدريجيّا من اســتهلاك ســماعي إلى اســتهلاك قرائي. لم يعُد الشــاعر «يقف على نشــز من الأرض»، أو في حضرة الممدوح، منشــدا قصيدتــه أمام جمهوره، فتتلقّاهــا أســماعهم قبل عقولهم. الصحــف والكتب أصبحت تدريجيّا «منابر» الشــعر، يتلقّاه فيها مســتهلكوه بعيونهم قبل آذانهم، ويحاولون استيعابه في الفكر والخيال، مجرّدا إلى حدّ ما من إيقاعه الخطابي الخارجي متمثّلا في الأســاس في الوزن والقافية. العامل الثاني أنّ الإنســان العربــي المعــاصر، ونحن هنــا لا نتحدّث عن انقــلاب فجائي طبعا، غدا أرقى حساســيّة وأرفع ذوقــا منه في القــرون الغابرة، بحكم الثقافات والمعارف الحديثــة في جميع مجالات الحياة. هذا الرقــيّ الفكري المعرفي من الطبيعي أن ينتقــل بالذائقة الفنيّة أيضا من الصخب والإيقاع العالي إلى الخفــوت والهمــس والهدوء في إيقاع الشــعر. أشــبه بانتقــال ذائقة المــرء، أو المجتمع، تبعا للرقيّ الحضاري المعرفي، من استســاغة الموسيقى الشــعبية الصاخبة إلى الاستمتاع بالموسيقى الكلاسيكية الهادئة بعيدا عن الصخب والضجيج. لعلّ هناك أيضا سببا ثالثا هو اطّلاع الشعراء المعاصريــن، والمثقّفين أيضا، على الشــعر الأوروبي مترجمــا أو في لغاته الأصليّة. ذلك أن الإيقاع في هذا الشــعر، حتى في لغاته الأصليّة، بطيء خافت، لا يداني ما في الشــعر العربي من خطابيّة وجهــارة. على كلّ حال، أيا كانت الأســباب فالنتيجة واحدة: تحوّل الذائقة الفنيّة لدى الإنســان

العربي المعاصر، والشاعر المعاصر بوجه خاصّ، من الإيقاع الخطابي الصاخب إلى الهامس الخافت، تدريجيّا طبعا، ولكن في اطّراد مستمرّ.

الشعر بالذات، بخلاف الجوانر الأدبيّة الأخرى، كان تأثّره بالثقافات الوافدة متأخّرا وبطيئا أوّل الأمر. إذا كانت الجوانر الأدبيّة الأخرى، الرواية والقصّة القصيرة والمسرحيّة، جوانر جديدة استقيناها بشكلها المعروف من الغرب، ما في ذلك شكّ، فالشعر جانر أدبي عريق يزيد عمره عن ألف وخمس مئة سنة، وهو إلى ذلك «ديوان العرب» ومفخرتهم. لذا كان طبيعيّا أن يتأبّى هذا الشعر على التأثّر الفوري بالأدب الغربي والثقافات الوافدة. بل إنّ بداية التجديد في الشعر كانت، في الواقع، ارتدادا إلى «عصره الذهبي» في الدولة العباسية، متخطّيا قرونا طويلة من الجمود واللهو اللفظي والابتذال في «عصر الانحطاط». على هذا النحو نشأت المدرسة الأولى في الشعر الحديث، المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة، بريادة البارودي وزعامة شوقي. فالشعر الكلاسيكي، في العصر العبّاسي بوجه خاصّ، كان القدوة في نظر هؤلاء الكلاسيكيّين الجدد؛ كان همّهم في الأساس العودة بالقصيدة العربية إلى غابر مجدها، ومعارضة فحول ذلك العصر، أكثر من محاولة التجديد في المقوّمات الفنية في القصيدة. بل ظنّ شعراء الكلاسيكيّة الجديدة أنّهم يقدرون على التجديد في الموضوعات؛ كتابة الشعر السياسي أو الوطني أو الاجتماعي، والإبقاء في الوقت ذاته على المبنى الإيقاعي التقليدي بكلّ مقوّماته. على هذا النحو كان نصيبهم من التجديد في اللغة الشعريّة، في الواقع، ضئيلا تماما. وفي إيقاع القصيدة بالذات لم يطرأ تغيير يُذكر، سوى انتقال «الزعامة» في قصائدهم من الطويل إلى الكامل الذي[5] «أصبح معبود الشعراء، وهو أيضا البحر الذي يستمتع به جمهور المستمعين من محبّي الشعر [...] أما الطويل فيظهر أنّه لم يعدْ يناسب العصر الحديث». باختصار: كما كان تجديد الكلاسيكيّين الجدد هامشيا في الفنّ الشعري عامّة، اقتصر تجديدهم الإيقاعي، في الأساس، على الانتقال من الطويل إلى الكامل. قد يكون الكامل أقلّ خطابيّة وأكثر تنويعا وتلوينا من الطويل، إلا أنّه يظلّ مع ذلك إيقاعا كلاسيكيّا متميّزا، ما في ذلك شكّ. مرّة أخرى أجدني مضطرّا إلى التذكير أنّنا هنا نتناول التيار المركزي المهيمن على القصيدة في هذه الفترة، متغاضين عن النتاج الهامشي، من شعر تعليمي وإخوانيات وأناشيد وما شابه، الذي يتخلّل أحيانا دواوين بعض الشعراء.

III.

بداية التجديد الحقيقي في العصر الحديث كانت، بلا شكّ، في الشعر المهجري، والشمالي منه

5 أنيس 1972، ص. 208.

بوجه خاصّ، في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، بزعامة جبران خليل جبران وتنظير رفيقه ميخائيل نعيمة في الغربال (1923). التجديد هنا كان شـاملا، لا في السـطح كما رأينا في الشعر الأندلسي. كان تجديدا بعيد المدى في رؤية العالم والحياة والناس، وتجديدا كبيرا في الشعر، تبعا لذلك، أصاب كلّ مقوّمات القصيدة، بما فيها طبعا الإيقاع؛ موضوع مقالنا هذا. كانت المدرسة المهجرية ثورة «رومانسيّة» على كلّ مؤسّسات المجتمع ومواضعاته التقليديّة، بما في ذلك المدرسـة الكلاسيكيّة الجديدة بزعامة الشاعر أحمد شوقي. لم يعد الشاعر لسان القبيلة ونديم السـلطان، وإنّما هو «نبيّ وفيلسـوف ومصوّر وموسـيقي وكاهـن»، بكلمات نعيمة في غرباله. هذا التغيير الراديكالي في الرؤية والأداة أصاب الإيقاع أيضا، كما أسلفنا، حتّى أنّ نعيمة لم يرَ الوزن والقافية من ضرورات الشـعر أصلا:[6] «كما أنّ الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصـلاة الخارجـة من أعماق القلب، هكـذا النفس لا تحفل بالأوزان والقـوافي بل بدقّة ترجمة عواطفها وأفكارها [...] فلا الأوزان والقوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة».

عـلى هـذا النحو كتـب المهجريـون لأوّل مرّة في هـذا العصر شـعرا لا يتقيّد بـوزن ولا بقافية، سـمّاه أمين الريحاني الشعر المنثور مرّة، والشـعر الحرّ الطليق أخرى. هكذا يصف الريحاني هذا الشـعر في كتابه «أنتم الشـعراء»:[7] «يدعى هذا النوع من الشـعر بالإفرنسـية vers libre وبالإنكليزية free verse – أي الشـعر الحرّ الطليق- وهو آخر ما اتّصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخصّ عند الإنكليز والأميركيّين». أشهر من كتب هذا النوع من الشعر، المعروف في تاريخ الأدب المعاصر باسـم الشـعر المنثور، هم جبران ونعيمـة والريحاني، في مطلع القرن العشرين خاصّة. إلا أنّ الشـعر المنثور لم يلاقِ قبولا واسعا بين قرّاء العربية وشعرائها على حدّ سـواء؛ إما لأنّه ظهر قبل أوانـه، أو لأنّ المبنى المقطوعي بالـذات (strophic) كان أكثر مواءمة للروح الرومانسـية المهينمة آنذاك، بحيث يمكن اعتبار الشـعر المنثور طفرة راديكالية عارضة في إيقاع الشعر الحديث.

بالإضافة إلى الشـعر المنثور، كتب المهجريون في الأسـاس شـعرا التزموا فيه الوزن والقافية، إلا أنّ التجديد فيه كان شاملا، سواء من حيث موضوعاته، أو لغته الشعرية، أو إيقاعه. في الشكل الإيقاعـي، وهـو ما يهمنا هنا، اتخـذوا المبنى المقطوعي شـكلا مركزيّا باعتبـاره يوافق الروح «الرومانسـية» الغالبة بوضوح على كل نتاجهم. تتألّف القصيدة في هذا الشكل من مقطوعات/

6 نعيمة ، 1989، ص. 116.

7 الريحاني، 1989، ص. 75.

أجزاء، وفي كلّ مقطوعة عدد ثابت من الأبيات/ الأسـطر، ولها نظام ثابت من التقفية، وتتناول جزئية أو زاوية من موضوعة القصيدة بحيث تشكّل المقطوعات مجتمعة قصيدة متكاملة تتمتّع غالبا بالوحدة الموضوعية، وبالوحدة العضوية في أحيان كثيرة. المبنى المقطوعي المذكور لا يكاد يختلف في الجوهر عن مبنى الموشّح، إلا أنّ المهجريين لم يغالوا في القافية مغالاة الأندلسيّين، ولم يلتزموا عادة بقفل/ لازمة تتكرّر في نهاية كلّ مقطوعة. كذلك عمد المهجريون، غالبا، إلى الأوزان القصيرة، والبحور المجزوءة، وأكثروا من القافية المقيّدة، وفي ألفاظ سهلة سائغة، وهو ما جعل مناهضيهـم يتّهمونهم بالضعف والركاكة والخروج على الأعراف المرعيّة في القصيدة، وفي اللغة أيضـا! باختصار يمكـن القول إن المهجريين خطَوا، بتجديداتهم المذكورة، خطوة حاسـمة على طريـق التخلّص من الخطابيّة التقليديّة، والانتقال بالشـعر العربـي إلى إيقاع خفيض خافت؛ مـا دعـا الناقد المعروف محمّد منـدور، في كتابه في الميزان الجديد، إلى تسـميته، بحقّ، الشـعر المهموس.[8]

لعلّ نعيمة بالذات، في مجموعته الشـعرية الوحيدة «همس الجفون»، هو خير من يمثّل بشـعره كلّ التجديـدات المذكـورة، المضمونيّـة والأسـلوبيّة، والإيقاعيّة- موضوعة هـذا المقال طبعا. في قصيدة لنعيمة باسم « أغمض جفونك تبصر»، مثلا، تتمثّل كلّ هذه التجديدات بوضوح:[9]

إذا سماؤكَ يومًا تحجّبتْ بالغيومْ

أغمضْ جفونكّ تبصرْ خلف الغيوم نجومْ

* * *

والأرض حولكَ إمّا توشّحتْ بالثلوجْ

أغمضْ جفونك تبصْر تحت الثلوج مروجْ

* * *

وإنْ بُليتَ بداء وقيلَ داء عياءْ

أغمضْ جفونكَ تبصر في الداء كلّ الدواءْ

8 مندور ، د.ت.، ص. 69-85.

9 نعيمة، 1966، ص. 9.

في المـشرق أيضا ظهرت في مطلع القرن العشرين، بتأثير الثقافــة الغربيّة بالذات، وأدب المهجر ربّما، جماعة الديوان؛ عبّاس محمود العقّاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شــكري، ثمّ مدرسة أبولو بقيادة أحمد زكي أبو شــادي. والجماعتان المذكورتان لا تختلفان في الجوهر عن المدرسة المهجريّــة، وهو ما دعــا العقّاد إلى كتابة مقدّمة الغربال مناصرا مواقف نعيمة الفكريّة والفنيّة، قائلا:[10] «فشعرت وأنا أتابع قراءة هذه الصفحات بما تشعر به القافلة المنبتّة في المفازة السحيقة إذا ارتفعت لها قافلة أخرى تنشــد الغاية التي خرجت تنشدها، وأوشكتْ أن ترتدّ عنها يائسة». إلا أنّ المدرســة المهجرية، بحكم ظروفها السياســية والفكرية والثقافية، كانت أجرأ وأقدر على التجديد، وأبعد أثرا في الشــعر المعــاصر، بحيث يمكن القول إنها أهم مدرســة تجديديّة عرفها الشعر العربي المعاصر حتى الحرب العالمية الثانية.

IV.

في أواخــر الأربعينات من القرن العشرين، بعد الحرب العالميــة الثانيّة، وفي العراق بالذات، كان التجديد الأكبر في إيقاع القصيدة العربيّة. لأوّل مرّة في تاريخ الشعر العربي، غامر شعراء العراق بدر شــاكر الســيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهّــاب البياتي، وبهذا الترتيــب أيضا، في كسر قالب البيتيّة في القصيدة. يلفت النظر، في هذا الســياق، أن ثلاثتهم كانوا من خرّيجي مدرسة المعلّمين العاليــة في بغداد، حيث تعرّفوا الشــعر الإنجليزي عن كثب، فــكان ذلك فيما يبدو، بالإضافة إلى التغييرات الموضوعية الكبرى بعد الحرب، من العوامل التي عزّزت في نفوسهم الرغبة في التغيير والتجديد. لا يتّســع المجال هنا للخوض في المســألة الخلافيّة، التي شــغلت كثيرين من الشعراء والنقّاد، حول أوّل من أخذ بالمبنى الإيقاعي الجديد: الســيّاب أم الملائكة. نكتفي فقط، في تبرير الترتيب الذي أخذنا به أعلاه، بالإشــارة إلى أنّ الملائكة زعمت في كتابها **قضايا الشعر المعاصر** أنهــا أوّل من كتب «الشــعر الحــرّ»،[11] كما دعته هــي، في قصيدتها «الكولــيرا»، إلا أنّها تعترف بنفســها في مقدّمة مجموعتها **شــظايا ورماد**[12] أنّ القصيدة مقطوعيّــة. وهي مقطوعيّة فعلا؛ تتشــكّل كلّ مقطوعة فيها من 13 ســطرا، وفي مبنى ســيمتري صارم من حيث طول الأســطر ونظام التقفية، دونما تغيير فيه أو تبديل، بحيث تنطبق كلّ مقطوعة على أختها تمام الانطباق!

يذكر مؤرّخو الشــعر الحديث أيضا، في هذا الســياق، نماذج معدودة من أشعار مدرسة الديوان

10 نعيمة، 1989، ص. 6 –7.

11 الملائكة، د. ت. ص.23. والكتاب من 11 مقالة نشرتها الملائكة لأول مرة في مجلة **الآداب** البيروتية في السنوات 1953 – 1960.

12 الملائكة، 2002، المجلد الأول، ص. 18.

ومدرسة أبولّو، خرج فيها أصحابها على البيتيّة، أو بعض الأصوات التي نادت بتحطيم «عمود الشــعر» مثل: أحمد زكي أبو شــادي، خليل شيبوب، نقولا فياض، علي باكثير، مصطفى بدوي، لويس عوض. إلا أنّ هذه النماذج والأصوات جميعها ظلّت في نطاق التجريب والتنظير؛ إمّا لأنّ الظــروف الموضوعيّــة قبل الحرب الثانية وضعضعة الأنماط الســائدة، لم تكن بعد مهيّأة لهذه الثورة الحقيقيّة، أو لأنّ أصحاب هذه النماذج والدعوات لم يملكوا المواهب الشعريّة القادرة على إنجاز هذا التغيير الجريء في نتاج شــعري راقٍ يشــكّل قدوة تُحتذى لمن يرغبون في كتابة شعر جديد.

يتمثّل التغيير الأساسي، في المبنى الإيقاعي الجديد، في كسر البيتية، كما أسلفنا. لم تعد القصيدة الجديدة تتشــكّل من أبيات ذات شــطرين، سيمتريّة متســاوية الطول، تختمها القافية فتشكّل «حاجزا» إيقاعيّا ومعنويّا بين البيت وتاليه؛ بل من أســطر تطول أو تقصر تبعا لدفقة الفكرة أو العاطفة لدى الشاعر. ولم يعد للقافية أيضا نظام ثابت يُفرض على القصيدة مسبقا، كما في المبنى الكلاسيكي أو المقطوعي، بل تركت الحرية للشاعر كاملة في الأخذ بنظام القافية الذي يراه موافقا للقصيدة. هذه «الحرية» التي مارســها الشــاعر في تحديد طول الســطر ونظام القافية، جعلت نازك الملائكة تســمّي هذا المبنى الإيقاعي الجديد «الشعر الحرّ»، وهي تسمية غير دقيقة طبعــا، لأنّ المبنــى الجديد لم يتخلّ عن الوزن ولم يتخلّ عن القافية، كما هي الحال في «الشــعر الحر» في الغرب. لذا اقترح النقاد تسميات أخرى كثيرة، إلا أنّ مبنى التفعيلة، أو المبنى التفعيلي، في رأينا، هي أبسط التسميات وأقربها إلى تشخيص هذا المبنى الجديد.

ترى الملائكة أيضا، في مقدّمة مجموعتها **شــظايا ورماد**، أنّ هذا المبنى الإيقاعي الجديد «ليس خروجا على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها».[13] صحيح أن شــعر التفعيلة أبقى عل الوزن والقافية، كما أسلفنا، إلا أنّ التغيير المذكور أعلاه لم يكنْ تغييرا هامشيّا، بل كان تغييرا جذريا عكسَ اختلاف الرؤية والصورة واللغة والمعجم الشــعري في نتاج المجدّدين بعد الحرب العالمية الثانية، وفتحَ القصيدة على مصراعيها للتيّارات الفكرية والفنيّة الحديثة الوافدة من الغرب.

عــن كــسر البيتية المذكور في المبنى التفعيــلي، نجمت ظاهرتان هامّتــان، كان لهما أبعد الأثر في تشــكيل القصيــدة الجديدة. الظاهرة الأولى هــي ظاهرة إيقاعيّة؛ ظاهــرة التدوير. والتدوير في القصيــدة الكلاســيكيّة هو التقــاء الصدر والعجز من البيــت في كلمة واحــدة؛ أو بكلمة أخرى انقســام الكلمــة إيقاعيا بحيث ينتمــي بعضها إلى الصدر، والبعض الآخــر إلى العجز، وأكثر ما

13 الملائكة، 1971، ص. 13.

يرد التدوير، في المبنى الكلاسيكي، في المجزوءات، وفي البحر الخفيف بشكل خاصّ. أما في المبنى التفعيلي، حيث زال نظام الشـطرين، فالتدوير يقع بين السـطر وتاليه طبعا، وقد يمتدّ إلى عدد من الأسـطر يطول أو يقصر وفقا لرغبة الشـاعر. على هذا النحو، لم يعد آخر السـطر هو آخر الجملة الإيقاعية أيضا، إذ يؤدّي توقّف القارئ في آخر السـطر المدوّر إلى ثلم التفعيلة المشـتركة بين السطرين. بذلك يسهم التدوير في المبنى التفعيلي في الحدّ من ارتفاع الإيقاع، كما هي الحال في الخرم في أول البيت الشـعري الكلاسـيكي. بل إن بعض الشعراء ذهبوا بظاهرة التدوير إلى أبعد مداها، فكتبوا القصيدة المدوّرة؛ وتتمثّل هذه في كتابة قصيدة من صفحة أو أكثر، في أسطر ممتلئـة، مـن الهامش إلى الهامش، وفي إيقـاع مدوّر متواصل، تكاد تختفي فيـه القافية تماما، وتتخفّى فيه القصيدة بزيّ النثر، كتابةً وعلامات ترقيم.

الظاهـرة الثانيـة هي ظاهـرة نحوية/معنوية، تسـمّى في العروض الكلاسـيكي التضمين، أو التتميم. والتضمين هناك هو عبارة عن اتّصال بيتين نحويّا بحيث يشكّلان جملة نحوية واحدة. هـذه الظاهـرة تعتبر عيبا من عيوب القافية في العروض الكلاسـيكي، وذلـك لأن البيت في هذه الحالة لا يكون مسـتقلا ينتهي معناه عند القافية؛ ما يحول دون وقوف الشـاعر، وهو ينشـد قصيدته، في هذا الموضع. لهذا السبب، فيما يبدو، كان التضمين مذموما، في الأساس، حين يكون أقـرب مـن القافية، أو يقـع في القافية بالذات، كما يُسـتخلص من الأمثلة القليلـة المكرّرة التي توردها كتب النحو والعروض عادة. في المبنى التفعيلي الجديد شـاع التضمين في نتاج الشـعراء المجدّديـن جميعا، بحيـث غدا «حجر الزاوية» بعد أن كان عيبـا في المبنى العمودي، كما ذكرنا. وهو أمر طبيعي في القصيدة الجديدة يسـهم في تدفّق النص، متخطّيا وقفة القافية نحويّا، بعد أن تخطّاهـا التدوير إيقاعيّا. يجدر بالذكر هنا أن الملائكة، في كتابها الارتكاسي المذكور، **قضايا الشعر المعاصر**، عارضت ظاهرة التدوير هذه بشدّة، وعارضت تشكيل السطر من عدد فردي من التفعيلات، تبعا لموقفها وذوقها المحافظين، فلم يكن لهذه المعارضة أيّ أثر في شيوع ذلك، بل اعتباره من سـمات التجديد الحقيقي في تشـكيل المبنى التفعيلي في الشعر الحديث، منذ ظهوره وحتّى اليوم. هذه التغييرات المبنويّة في الشعر التفعيلي اقتربت بالقصيدة المعاصرة خطوة أخرى من النثر، سواء في كسر الخطابيّة الطاغية في الإيقاع العمودي، أو في الشكل، بحيث غدت علامات الترقيـم المتّبعـة في النثـر المعاصر، عادة، ضرورة مـن ضرورات المبنى الجديـد، يحرص عليها الشـاعر المرهف، ويطلبهـا القارئ الحاذق، إبّـان تلقّيه النصّ وتعمّقه. في هذا السـياق، يجدر بالذكر أن الشاعر المبدع بدر شاكر السيّاب كان أوّل من التفت إلى ضرورة رسم علامات الترقيم في المبنى التفعيلي الجديد، في مقدّمته لمجموعته الشعرية **أساطير**، سنة 1950.

كان طبيعيا أن يلاقي الشعر التفعيلي معارضة شديدة من المحافظين، النقّاد والشعراء، بحيث شهدت الفترة المباشرة بعد ظهوره معركة ضارية بين أنصاره ومعارضيه. ولم تكن هذه المعركة فنيّة موضوعيّة دائما، بل تخلّلتها أيضا دعاوى فكريّة إيديولوجيّة لا صلة لها بالشعر في كثير من الأحيان. إلا أنّ المبنى التفعيلي انتصر آخر الأمر، شأن كل جديد تمليه ظروف الحياة الجديدة، بحيث غدا بعد عشر سنوات على ظهوره، في أواخر الخمسينات، الشكل الإيقاعي المهيمن في القصائد المنشورة في الدوريّات والمجموعات الشعرية المطروحة في السوق. فقد أحصى ش. موريه، في كتابه **الشعر العربي الحديث**،[14] 759 قصيدة في ثلاث وعشرين مجموعة، لخمسة عشر شاعرا، صدرت حتى عام 1962، فوجد 515 منها تنتمي إلى الشعر التفعيلي! ولعلّ في نشر شعراء كثيرين، في تلك الفترة، قصائد كلاسيكية الإيقاع، ينثرون فيها البيت الواحد على سطرين أو أكثر، إيهاما بالمبنى التفعيلي، خير دليل على انتصار الشكل الجديد واحتلاله المركز في النتاج الشعري آنذاك.

.V

في أوّل العهد بالشعر التفعيلي، كانت للبحر الكامل هيمنة واضحة على هذا المبنى الجديد. لم يتحرّر الشعراء تماما، في المرحلة الأولى من المبنى التفعيلي، من الكامل الخطابي الذي ألفوه في شعر الكلاسيكيّة الجديدة قراءة، وكتابة أحيانا. فالكامل من البحور البسيطة التي تتشكّل من التفعيلة ذاتها، متفاعلن، تتكرر ستّ مرّات، وهو بذلك أكثر طواعية من البحور المركبة لكتابة المبنى التفعيلي الذي يتشكل سطره من عدد متغير من التفعيلات. بل إنّ بداية المبنى التفعيلي أبقت إلى حدّ بعيد على القافية، المقيّدة غالبا، دونما تدوير كثير تبعا لذلك، بحيث تبدو النماذج الأولى منه، في كثير من الأحيان، قريبة إيقاعيا من المبنى الكلاسيكي التقليدي. ولعلّ قصيدة «السوق القديم» لبدر شاكر السيّاب[15]، المكتوبة في البحر الكامل، الحافلة بالقوافي حتى لا يكاد يخلو سطر منها، بالإضافة إلى «الظاهرة الواوية» البارزة في بدايتها؛ لعلها خير ما يمثّل المرحلة الأولى المذكورة، بكلّ سماتها: «الليل والسوق القديمْ / خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرينْ / وخطى الغريب وما تبثّ الريح من نغم حزينْ / في ذلك الليل البهيمْ».

لم تطل «زعامة» الكامل في المبنى التفعيلي الجديد، إذ سرعان ما احتلّ الرجز هذه المكانة بشكل واضح. ففي إحصائية موريه المذكورة، يشكّل الرجز 171 قصيدة، وإذا أضفنا إليه السريع،

14 Moreh, 1976, p. 219

15 السياب، 1971، ص. 21 – 28. وتاريخ كتابة القصيدة 3 / 11 / 1948.

وهو يتشـكّل من التفعيلات مستفعلن مستفعلن فاعلن، بحيث يجوز لنا اعتباره «تنويعة» من إيقـاع الرجز، يصبح عـدد القصائد في هذا الإيقاع 253 قصيدة، بينمـا تراجع الكامل إلى 143 قصيدة فقط.[16] في مجموعة صلاح عبد الصبور الأولى، **الناس في بلادي** (1956) يشـكّل الرجز أيضا حوالى 46 بالمئة من القصائد (11 من 24). ولعلّ شـعر البياتي بالذات هو أكثر ما يمثّل ارتفاع الرجز، بعد الفترة الأولى من المبنى التفعيلي، على حساب الكامل: ففي مجموعته التفعيليّة الأولى **أباريق مهشمة** (1954)، كان الكامل 25 من 37 قصيدة ولم تتضمّن من الرجز شيئا؛ في **المجـد للأطفـال والزيتون** (1956)، الكامـل 20 من 36 والرجز 5؛ في **أشـعار في المنفى** (1957)، الكامـل 1 من 21 والرجز 8؛ في **النار والكلمات** (1964)، الكامل 3 من 34 والرجز 21؛ وكانـت مجموعـة **عشرون قصيدة من برلين** (1959) كلّهـا من الرجز. على هذا النحو انتشـل المبنى التفعيلي الرجز، في المرحلة المذكورة، من خموله الذي لازمه في الشـعر القديم وفي المدرسة الكلاسيكية الجديدة، على حد سواء!

تعتبر غلبة الرجز على هذا النحو الواضح، بعد أن كان سـابقا «حمار الشعراء»، محطّة حاسمة أخرى في المسـار المطّـرد المذكور من الخطابيّة العالية إلى إيقاع النثـر. ذكرنا آنفا بالتفصيل ما يميّـز الرجز من سـمات «نثريـة» و«حياتيّة»، بحيث يقـترب في أحيان كثيرة مـن إيقاع الكلام العادي، وهذه الخصائص بالذات هي ما وافق الحسّاسـية الشعرية الجديدة لدى شعراء المبنى التفعيـلي. يجـدر بالذكر، في هذا السـياق، أنّ الفترة المذكورة، منذ ظهـور المبنى التفعيلي حتى أواسـط الستّينات، بعد ثورة 1952 في مصر، وارتفاع المدّ الناصري بوجه خاص، شهدت أيضا غلبة الشـعر «الملتزم» في البلاد العربية كلّها، ما شـكّل عاملا آخر، ربّما، في هيمنة الرجز، رغبة في الاقتراب من إيقاع الحياة؛ من نضال «الجماهير» في سبيل الحريّة والاستقلال والاشتراكيّة.

لعلّ أكثر ما يدلّ على سمات الرجز المذكورة، من تراجع بارز في الإيقاع، بحيث يقترب في نماذج كثيرة من إيقاع النثر، ما لاقاه هذا «البحر» في كتاب نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، من نقد شديد فصّلت فيه «عيوبه» الكثيرة. اعتمدت الملائكة في نقدها للشعر التفعيلي من الرجز، وفي كتابها كلّه، على «قانون الأذن العربيّة» أو الأذن الملائكيّة، إذا توخّينا الدقّة. وهي أذن كلاسيكيّة محافظة تماما حاولت تقنين وتقييد هذا المبنى الجديد:[17] «وكما كان اعتماد الخليل، في ضبطه للبحور والسـقطات في زمانه، على حسّـه الشـعري، وذوقه وما يحفظ من الشعر العربي، فقد كان اعتمادي أنا أيضا على حسّي الشـعري وذوقي وما أحفظ من الشـعر العربي». لذا لم يكن

16 Moreh, 1976, P219.

17 الملائكة، د.ت.، ص.80.

غريبا أن تشـير الملائكة إلى أنّ[18] «الرجز أسرع انزلاقا من الكامل إلى النثريّة وضعف الموسيقى، على الرغم ممّا نراه في سـهولة النظم على الرجز [...] ومصداق ما نقول أن أخطاء الشـعراء في الشـعر الحرّ المكتوب على وزن الرجز أكثر بكثير من أخطائهم في ذلك الشـعر وهو مكتوب على البحـر الكامل». بهذه الرؤية، عابت الملائكة على الرجز التفعيلي المزج بينه وبين السريع، وإيراد تفعيلة مسـتفعلان في ضربه، والإكثار فيه من الزحاف.[19] وللتمثيل على هذه «العيوب»، أوردت سـطرا من قصيدة للشـاعر صـلاح عبد الصبور –«وحين يقبل المسـاء يقفـر الطريق والظلام محنة الغريبْ»– زاعمة أنه يجمع ثلاثة من خمسـة من عيوب الشـعر الحرّ، بحيث أصبح هذا السطر، بسبب الزحاف في الأساس، «ركيك الإيقاع، ضعيف البناء، منفّرا للسمع». ليست غايتنا هنا بالطبع مناقشـة مواقف الملائكة الارتداديّة من شـعر التفعيلة في كتابها المذكور. من ناحية أخـرى نريد القول إن الملائكة بمواقفها تلـك تؤكّد خير تأكيد ما ذهبنا إليه من ابتعاد الإيقاع في الرجز التفعيلي عن الإيقاع الخطابي الذي ألفته «أذن» الملائكة، والانتقال بالشعر الجديد خطوة حاسـمة على الطريق المؤدّي، في نهاية المطاف، إلى هجر الإيقاع الخليلي تماما. من هذا المنظور، يمكننـا ببسـاطة اعتبار «العيوب» كلّها، التي أشـارت إليها الملائكة في كتابهـا، تجديدات هامّة أنجزها شعراء المبنى التفعيلي في إيقاع القصيدة الجديدة!

VI.

بالإضافة إلى الرجز «المبتذل» في الشعر الكلاسيكي، أكثر شعراء التفعيلة أيضا من كتابة المتقارب. هذا البحر أيضا يعتبر من البحور الهامشـية في الشـعر القديم، بسـبب إيقاعه السـهل الرشـيق وأوتاده المتلاحقة، بحيث لا يوافق خطابيّة وفخامة المواقف الكبيرة الجادّة. يتشـكّل المتقارب من فعولـن (ں – – / ں – ں) تتكـرّر ثمانـي مرّات أربع في كل سـطر، ويجـوز في ضربه أن يكون صحيحـا، أو محذوفـا، أو مقصـورا أيضـا (ں – – / ں – / ں – ه). والنوع الثالث من الضرب بالذات وافق القافية المقيّدة المردوفة التي أكثر منها الشـعراء في العقدين الأوّلين من اسـتحداث الشـكل التفعيلي. لعلّ أشـهر قصيدة كُتبت في المتقارب التفعيلي في المرحلة الأولى هي قصيدة عبد الرحمـن الشرقاوي، «خطـاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ترومـان». كتب الشرقاوي هذه القصيدة في باريس سـنة 1951، ونُشرت في كتاب مسـتقلّ سـنة 1953، فلاقت انتشـارا واسعا في كلّ البـلاد العربية.[20] كذلك يحتلّ المتقارب الصدارة في مجموعة نازك الملائكة الثانية، **شـظايا**

18 المصدر السابق، ص. 86.

19 المصدر السابق، ص. 65، 89، 105.

20 انظر هذه القصيدة: الشرقاوي، 1989، ص. 3 – 29.

ورماد (1949) حيث التجديد الإيقاعي بكتابة المبنى التفعيلي، في قصائد ذاتية تغلب عليها نغمة الحزن الرومانسية. في هذه المجموعة، يشكّل المتقارب 7 قصائد من أصل 32، أمّا الكامل المهيمن على السـنوات الأولى من الشـعر التفعيلي فاقتصر على 5 قصائد فقط. لا شكّ أنها واقعة ذات دلالة في دراسة شعر الملائكة في تلك الفترة المبكّرة من حياتها ونتاجها، خصوصا إذا قارنّاها بمجموعة السـيّاب **أزهار وأسـاطير** (1947، 1950) حيث يحتلّ الكامل بالـذات الصدارة (12 من أصل 29)، ويأتـي المتقـارب في المرتبـة الثانيـة (8 قصائد)؛ أو بمجموعـة البياتي **أباريق مهشّـمة** (1954) التـي يهيمـن عليها الكامل تمامـا (25 من أصل 37)، ويقتصر المتقـارب على قصيدة واحدة فقط. في شـعر محمود درويش أيضا نجد المتقارب بنسـبة قليلـة في مجموعاته الأولى، ثمّ يطغى بشـكل واضح في مجموعاتـه بعد 1972، فتقتصر مجموعاتـه **ورد أقلّ** (1986)، **سرير الغريبة** (1999)، **حالة حصار** (2002) على المتقارب، متداخلا مع المتدارك أحيانا!

VII.

الوزن الثالث الذي انتقل، في المبنى التفعيلي، من الهامش إلى المركز، هو الخبب. يتشـكّل الخبب المعروف في الشـعر الكلاسـيكي من تكرار فَعِلن / فَعْلن (ں ں – / – –) ثماني مرّات، أربع في كل شطر، كما في قصيدة الحصري الشهيرة «يا ليلُ الصبُّ متى غدهُ» ومعارضاتها. يلفت النظر أنّ تفعيلـة المتـدارك الصحيحة فاعلن (– ں –) لا ترد في أيّ قصيـدة من القصائد المعروفة من هذا الوزن، رغم اعتبارها أصلا لتنويعتي الخبب المذكورتين. يضاف أيضا أن فاعلن إذ تُشعّث، بلغـة العروضيين، (– ں – > – –) إنما يصاب بالخلل وتدها المجموع، وهي علّة في اصطلاحهم لا زحاف؛ أي أنّه تغيير جوهري في التفعيلة، يكسبها في رأينا إيقاعا مغايرا لإيقاعها الأصلي. لذا، نرى ضرورة الفصل بين الخبب (ں ں – / – –) والمتدارك (– ں – / ں ں –) ؛ بحيث يشـتركان في فَعِلن (ں ں –) وتختصّ فاعِلن (– ں –) بالمتدارك، وفَعْلن (––) بالخبب، فلا تلتقي هاتان عادة في جملة إيقاعية واحدة.

الخبب إذن هو الوزن الذي شـاع في الشـعر التفعيـلي، وفي المرحلة الثانية بعد سـتّينات القرن العشرين بشـكل خاصّ. إلا أنّ الخبب في الشـعر التفعيلي شـهد تغييرين هامّين في قصائد هذه المرحلة، ربّما للتخفيف من إيقاعه السريع المتلاحق:

التغيير الأوّل هو التنويع في الضرب، في آخر السـطر. فبالإضافة إلى تنويعتي الخبب المذكورتين أعلاه، نجد الضرب في آخر السطر يتشكّل من التنويعات الآتية أيضا: – ه (فَعْلْ)، – – ه / ں ں – ه (فَعْلانْ/ فَعِلانْ)، في القافية المقيدة طبعا؛ ما يخفّف من إيقاع الخبب النابض، ويقرّبه من

إيقاع الحديث العادي. يقول البياتي، مثلا، في مقطع مستقلّ من قصيدة «حبّ تحت المطر»:[21]
كانَ يراها في كلّ الأسفارْ / في كلّ المدن الأرضيّة بين الناسْ / ويناديها في كلّ الأسماءْ.

التغيير الثاني في الخبب التفعيلي تمثّل في إدراج تنويعة جديدة في ثنايا السطر، أو الحشو في اصطلاح العروضيين، هي فاعِلُ (– ں ں)، وهي[22] «تنويع جديد لم يقعْ فيه أسلافنا. ذلك أننا نحوّل فَعِلنْ إلى فاعِلُ. وليس في الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواي». حاولت الملائكة تبرير هذه التنويعة، لأنها وردت في شعرها طبعا، بالزعم أن فَعِلن = فاعِلُ موسيقيا، ما «يجعل ورود فاعِلُ في الخبب سائغا مقبولا». ليس من شأننا هنا مناقشة زعمها هذا، وقد ناقشها غيرنا،[23] ولا نسبة هذا التجديد إلى نفسها. ما يهمّنا هنا أن هذه التنويعة أيضا تخفّف من إيقاع الخبب السريع، شأنها في ذلك شأن الأضرب المذكورة أعلاه، وهو ما دعا الملائكة وكثيرين غيرها من شعراء التفعيلة إلى الأخذ بهذه التنويعة، بل الإكثار منها في قصائدهم.

لهذه السمات في الخبب، انتشر هذا الإيقاع في الشعر التفعيلي، قليلا في أوّل المرحلة، طاغيا في مراحل متأخّرة، وعند شعراء بالذات دون غيرهم. عبد الوهاب البياتي، مثلا، لا نكاد نعثر على قصيدة من الخبب في المجلّدين الأوّل والثاني من ديوانه، حيث يطغى الرجز تماما. إلا أنه إذ «يهتدي» إلى الخبب في المجلّد الثالث، يغدو هذا الإيقاع إيقاعا مركزيّا في شعره؛ بل إنّ مجموعته[24] **قمر شيراز** (1975) مكتوبة كلّها في الخبب التفعيلي عدا خمس صفحات فقط في الرجز! إذا نظرنا في شعر صلاح عبد الصبور أيضا نجد صورة أكثر دلالة بشأن الخبب ومكانته في الشعر التفعيلي. ففي مجموعة عبد الصبور الأولى **الناس في بلادي** (1956) لا نجد قصيدة واحدة من الخبب. أمّا مسرحيّاته الشعريّة الخمس؛[25] **مأساة الحلاج** (1964)، **مسافر ليل** (1968)، **الأميرة تنتظر** (1969)، **ليلى والمجنون** (1971)، **بعد أن يموت الملك** (1975)، وفيها حوالى سبع مئة صفحة، فمكتوبة كلّها في الخبب، عدا 20 صفحة فقط من الرمل والرجز والهزج والمتقارب! إلى هذا الحدّ استهوى الخبب عبد الصبور في المسرحيّات الشعريّة التي من شأنها أن تُعرض على خشبة المسرح، وفي ذلك أوضح دليل على طواعية الخبب التفعيلي واقترابه من النثر، في نظر عبد الصبور على الأقلّ.

21 البياتي، د. ت.، ص. 533.
22 الملائكة، د.ت.، ص. 111.
23 انظر: النويهي، 1971، ص. 316 – 323.
24 البياتي، د.ت.، المجل الثالث، ص. 409 – 541.
25 عبد الصبور، 1972، المجلد الثاني، 353 – 874؛ المجلد الثالث، 1977، 227 – 442.

VIII.

إذا كان الرجز والمتقارب والخبب من البحور الهامشيّة في الشعر الكلاسيكي، فلا شكّ أنّ المتدارك ينــزوي في هامــش الهامش. بل إنّ من يقرءونه مفتوح الراء يذكــرون عادة أنّ الخليل بن أحمد جهلــه، أو أهمله، وتداركــه تلميذه الأخفش. رغم خموله المذكور في الشــعر القديم، بحيث يندر أن نجــد قصيدة منه في دواوين الشــعراء المعروفين، مقتصرا عــلى أبيات قليلة في كتب العروض ابتكرها النحاة فيما يبدو للتمثيل، إلا أنّه في الشعر الحديث، وفي المبنى التفعيلي بالذات، انتقل إلى الصدارة، خاصّة في المرحلة الأخيرة من الشــعر الموزون، وذلك لخفوت إيقاعه في القراءة العاديّة بحيث يمكن أن يلتبس في أحيان كثيرة بالنثر .

ظهر المتدارك ظهورا باهتا في بعض قصائد المهجر الشمالي، وفي قصائد «تجريبيّة» من المتدارك التفعيــلي، بين الحربــين العالميّتين. بل إنّ لويس عوض، في كتابه الريادي **بلوتولاند**، الذي صدر لأوّل مــرّة في القاهرة (1947)، اعتــبره وزنا جديدا، وكتب فيه «قصيدتين» للتمثيل، في ســياق دعوتــه إلى تحطيــم عمود الشــعر.[26] إلا أنّ هذه «التجارب» كلّها، كما أســلفنا، ظلّت هامشــيّة، فلــم تلقَ إقبال الشــعراء ولا عناية النقّاد، ليكون بعث المتدارك الحقيقي مواكبا لابتكار الشــعر التفعيلي بعد الحرب العالمية الثانية، وفي المرحلة الأخيرة منه بوجه خاصّ.

يتشــكّل المتدارك الكلاسيكي، وله أسماء أخرى كثيرة، من فاعلن (– ں –) ثماني مرّات، أربع في كلّ شطر، وقد يصيبه الخبن، بحذف الساكن الأوّل (ں ں –) في تفعيلاته كلّها دونما تقييد. أمّا في المبنى التفعيلي فيجيء الضرب؛ التفعيلة الأخيرة في البيت / السطر، في تنويعات كثيرة أشهرها: الصحيحة فاعلن (– ں –) المذكورة أعلاه، فَعِلْ (ں –)؛ فاعلاتن (– ں – –)، فاعِلانْ (– ں – ه)، بالإضافة طبعا إلى الخبن في المقطع الأوّل الطويل منها جميعا.

يجــدر بالذكــر هنا أنّ المتــدارك التفعيلي غالبا ما يتداخــل في المتقارب، لدى شــعراء كثيرين في العقــود الأخــيرة، بحيث يمكن القول إنّ وزنــا مبتكرا نجم عن هذا التداخل أســميناه المتدارِب. نريد التأكيد هنا أنّ هذا المزج بين الوزنين لم يكن ســهوا أو خطأ «يقع فيه درويش والكثير من شعراء التفعيلة»، كما يرى الشاعر شوقي بزيع،[27] بل كان مزجا متعمّدا يرمي إلى «قتل» الوزن بحيث يبدو الشعر التفعيلي في هذا الوزن «الهجين» جدّ قريب من النثر. هذه الظاهرة تناولناها

26 عوض، 1989، ص. 20.

27 بزيع، 2009.

بالتفصيـل في مقالنا «نظم كأنه نثر: التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر»،[28] ولا حاجة هنا إلى التكرار منعا للإطالة. ولعلّ درويش بالذات هو أكثر من اسـتخدم هذا الإيقاع، في المرحلة الأخيرة من شعره بالذات، جاعلا منه أحد «الحلول» لكتابة شعر موزون يحمل، في الوقت ذاتـه، كلّ خصائص قصيدة النثر اللغويّة والمبنويّة؛ ما يجعل كثيرين يحسـبونه قصيدة نثر:[29] «أودّ أن أقول إنّ كثيرين من الشـعراء والقرّاء يقرأون كتبي الأخيرة باعتبارها تضمّ قصائد نثر [...] فهم يحسّون أنّ أطروحات قصيدة النثر تمّ استيعابها في شعري». باختصار، يمكن القول إنّ درويش، وبعض الشعراء القلائل من المرحلة الأخيرة، اقتربوا في شعرهم التفعيلي، في المتدارب بالذات، إلى أبعد مدى من «نثر الحياة»، بحيث تبدو القصيدة الموزونة نثرا، وما هي بنثر:[30]

نيو يورك. إدوارد يصحو على كسل

الفجر. يعزف لحنًا لموتسارت. يركض

في ملعب التنس الجامعيّ. يفكّر في

هجرة الطير عبر الحدود وفوق الحواجز.

يقرأ «نيو يورك تايمز». يكتب تعليقَهُ

المتوتّر. يلعن مستشرقًا يرشد الجنرال

إلى نقطة الضعف في قلب شرقيّة.

يستحمّ. ويختار بدلتَهُ بأناقة دِيكٍ،

ويشرب قهوته بالحليب. ويصرخ

بالفجر: هيّا، ولا تتلكّأ/

على هذا النحو اسـتنفد درويش، وقلائل غيره، كلّ طاقات المبنى التفعيلي، بحيث يبدو شـعرهم من النثر وما هو بنثر، كما أسلفنا، جاهدين في إيجاد «بديل» إيقاعي لقصيدة النثر، بحيث يجوز

28 جبران، 2010، ص. 23 – 39، وظهر المقال في مواقع إلكترونية كثيرة أيضا.

29 وازن، 2006، ص. 80؛ انظر أيضا: درويش، 1999، ص. 22.

30 درويش، 2005، ص. 181–182.

لنا اعتبار هذا الإيقاع المرحلة الأخيرة من الشــعر التفعيلي قبل قصيدة النثر. بل يمكن القول إنّ هذا المبنى الإيقاعي «الهجين» هو الاستثناء الذي يؤكّد القاعدة: لا مناص في مسار ابتعاد الشعر العربي عن الإيقاع الخليلي، تدريجيّا وباطّراد، كما أسلفنا، من الوصول إلى «المحطّة الأخيرة»، إلى إيقاع النثر؛ أو الرجوع بالشعر إلى أمّه وهي النثر، بكلمات درويش، بعد أن غدا المبنى التفعيلي، بعــد مــا يقارب ثلاثة عقود مــن ابتكاره، نمطيّا مكــرورا لا بدّ من تجاوزه. وقــد تجاوزه فعلا معظم الشــعراء في العقود الأخيرة إلى إيقاع النثر، بحيث يمكــن اعتبار هذه المحاولات لدرويش ورفاقه «القلعة الأخيرة» للشعر الموزون في معركة طويلة محسومة سلفا.

درويش نفسه، وهو أبرز من واصل كتابة الشعر التفعيلي حتى آخر أيامه، وحاول جاهدا «قتل» الــوزن فيه، كما رأينا في المقتبَس أعلاه، اعترف غير مرة أن قصيدة النثر تعتبر من أهمّ منجزات الشــعر العربــي الحديث، وأنهــا أثبتت مشروعيتها الجماليــة أيضا:[31] «لم أكفّ عــن القول إنّ قصيدة النثر التي يكتبها الموهوبون هي من أهمّ منجزات الشعر العربي الحديث، وأنّها حقّقت شرعيتها الجماليّة من انفتاحها على العالم، وعلى مختلف الأجناس الأدبيّة».

يجدر بنا التأكيد هنا أن قصيدة النثر، وفق معيارنا الإيقاعي الخالص في هذا المقال، تعني كلّ ما يكتبه الشــاعر متخلّيا فيه تماما عن العروض الخليلي. هناك من يدعونه الشعر المنثور (Prose Poetry)، أو النثر الشــعري (Poetic Prose)، وآخرون يدعونه الشعر الحرّ (Free Verse)، وكثيرون اليوم يدعونه قصيدة النثر (Prose Poem ، أو Poeme en Prose بالفرنسية)؛ وذلك تبعــا للمصادر الأجنبيّة التي يعتمدها الناقد، والمقوّمات الفنيّة الأخرى في القصيدة. هذه الأنواع جميعها، على اختلاف رؤاها الفكريّة وأســاليبها وشــعرائها، آثرنا في معيارنا الإيقاعي الخالص هنا أن نطلق عليها قصيدة نثر، نظرا لشــيوع المصطلح المذكور أخيرا في كلّ ما يكتب من شــعر لا يلتزم فيه كاتبه الوزن أو العروض الخليلي.

.IX

ذكرنا أعلاه أن الظهور الأول للشــعر الذي يتخلّى فيه كاتبه تماما عن الوزن الخليلي، ظهر لأوّل مرّة في نتاج المهجريين؛ ما يُعرف عادة في تاريخ الشــعر الحديث بالشعر المنثور. إلا أن الظهور الأقوى والأبعد أثرا لهذا النوع من الشــعر كان في أواخر الخمســينات من القرن الماضي، برعاية مجلة **شــعر**؛ وبفضل المجلّة المذكورة، والشــاعر أدونيس بالذات، شاعت هذه التسمية، قصيدة

31 درويش، 2007، ص. 148.

النثر، التي نطلقها في مقالنا هذا على كلّ ما يكتب من شعر لا يعتمد فيه مبدعه الوزن الخليلي.

ظهرت مجلّة **شعر** في بيروت سنة 1957، وفي شكل مجلّة فصليّة تُعنى في الأساس بالشعر، إبداعا ونقدا وترجمة. محرّر المجلّة كان يوسف الخال، ويشاركه في تحريرها والتنظير لنهجها نقدا وإبداعا، الشاعر السوري علي أحمد سعيد/ أدونيس. كان لهذه المجلّة منهج شعري شامل، يدعو في الأساس إلى تجديد القصيدة العربيّة بكلّ مقوّماتها الفكريّة والفنّية، متأثّرا دونما شكّ بالشعريّة الغربيّة الحديثة، والفرنسيّة منها بوجه خاصّ. لذا، لاقت المجلّة، منذ صدورها حتّى احتجابها الأوّل سنة 1964، معارضة عنيفة من أوساط سياسيّة وأدبيّة كثيرة متنوّعة، حتّى ليّخيّل لمن يقرأ كلّ ما كُتب عنها، في تلك الفترة العاصفة من تاريخ الشرق الأوسط، أنّها مجلّة مشبوهة غايتها ضرب الفكر العروبي/ الاشتراكي الذي هيمن آنذاك على المنطقة تماما:[32] «يمكن تمييز اتّجاهين سياسيّين في تجمّع شعر. أوّلهما اتّجاه قومي سوري[...] وثانيهما اتّجاه إقليمي لبناني [...] فعلى المستوى السياسي كان الاتّجاهان يتّفقان اتّفاقا تامّا على معاداة فكرة «العروبة» وكلّ ما يمتّ إليها من أهداف وشعارات وقوى سياسيّة، ولا يعترفان بوجود أمّة عربيّة، وينظران إلى تاريخها وتراثها نظرة مغرقة في السلبيّة». ويكتب أدونيس، بعد سنوات طويلة على إصدار **شعر** واحتجابها، فنحسّ بالمرارة التي عاشها ورفاقه في تلك الفترة، ولم تبرح في أعماق نفسه:[33] «لم يتركوا تهمة إلا تفضّلوا وخلعوها علينا، لا في الميدانين السياسي والثقافي وحسب وإنّما اتّهمونا كذلك في سلوكنا وأخلاقيّاتنا».

نادت جماعة **شعر** بالتجديد الشامل في القصيدة العربيّة؛ في رؤية العالم ومقاربة الحياة واللغة الشعريّة على حدّ سواء. إلا أنّ قصيدة النثر بالذات، أو كتابة الشعر دونما وزن، وهذا ما يهمّنا هنا، احتلّت الصدارة في سجالات كثيرة بين المجلة ومعارضيها. يقول أدونيس:[34] «حين كنّا نستخدم عبارة «شكل شعري جديد»، لم نكن نعني، بالضرورة، أنّه غير موزون أو موزون، بل كنّا نعني أنّه يمثّل قطيعة جماليّة مع التقليد، وقطيعة معرفيّة في آن». إلا أنّ «القطيعة» المزدوجة، التي نادى بها أدونيس وجماعة **شعر**، كان من شأنها أن تفضي، في آخر الأمر، إلى «قطيعة» أخرى مع الوزن والتقفية في القصيدة العربيّة، إذ يشكّلان أبرز السمات الفنيّة في القصيدة «القديمة» ، وهو ما دعا المعارضين، في رأينا، إلى التركيز على هذه المسألة بالذات.

التفّ حول مجلّة **شعر** نقّاد وشعراء كثيرون وموهوبون، نذكر منهم على سبيل المثال: أنسي

32 مهدي، 1988، ص. 20– 21.

33 أدونيس، 1993، ص.146؛ انظر أيضا تصريحا مشابها ليوسف الخال، مهدي، 1988، ص.21.

34 أدونيس، المصدر السابق، ص. 90؛ وانظر أيضا ص. 173.

الحاج، محمّد الماغوط، نذير عظمة، خليل حاوي، جبرا إبراهيم جبرا، خالدة سعيد، أسعد رزوق، بالإضافة طبعا إلى يوسف الخال وأدونيس، قطبي هذه المدرسة التجديديّة إبداعا وتنظيرا. مع ذلك، لم يقدّر لمجلّة **شعر** أن تواصل صدورها سوى سنوات أربع، ولم يقدّر لنهجها الريادي في كتابة القصيدة العربيّة الجديدة، بما في ذلك التخلّي عن الوزن فيها، النجاح المرجوّ بحيث يشكّل التيّار المركزي في الشعر العربي آنذاك.

يمكن القول إنّ مدرسة **شعر** ظهرت قبل عصرها؛ في ظروف سياسيّة وفكريّة وأدبيّة غير مواتية، ولذا كان من الصعب، بل المتعذّر، عليها أن تنتصر انتصارا واضحا. ففي أواخر الخمسينات كانت الناصريّة، بخطابها القومي الاشتراكي، مهيمنة على الشرق الأوسط تماما، سياسيّا وثقافيّا وأدبيّا. وكان «الالتزام» في الثقافة والأدب والصحافة سلاحا ضروريّا في النضال ضدّ الاستعمار والرجعيّة. فكيف لمدرسة شعريّة بعيدة عن هذه المعركة كلّ البعد، «تدعو الآخرين إلى شعر بلا رسالة، وإلى التنصّل من التزاماتهم، ومن القضايا التي يؤمنون بها، ولكنّها تغضّ الطرف إذا كان للشعر رسالة أخرى، وتقبل التزاما من نمط آخر، وما هو إلا (الالتزام) السريالي»[35] – كيف لها أن تلاقي النجاح والانتشار في هذه الظروف؟

ثمّ إنّ قصيدة النثر، في مجلّة **شعر**، ظهرت في أواخر الخمسينات، كما أسلفنا، ولم يكن المبنى التفعيلي الذي أخذ به شعراء قوميّون واشتراكيّون بارزون، قد انتهى بعد من معركته مع الأوساط التقليديّة، ولم يستنفد بعد كلّ طاقاته. فكيف يكون «القفز» فجأة إلى شعر بدون وزن، بينما كثيرون من النقّاد والشعراء ما زالوا يقاومون بضراوة الشعر التفعيلي رغم إبقائه على الوزن والقافية؟ لهذه الأسباب الموضوعيّة والذاتيّة، فإنّ مدرسة **شعر**، بما فيها قصيدة النثر أيضا، لم تنبت آنذاك في البيئة المواتية، كما أسلفنا، فكان نصيبها الانحدار مؤقتا، لتعود إلى الظهور بعد عقود لاحقا، في بيئة مهيأة لاستقبالها وازدهارها أيضا.

هكذا توقّفت مجلّة **شعر** عن الصدور في أوائل الستّينات، وأرجئ مشروعها الفنّي لتجديد القصيدة العربيّة. مع ذلك، لا يمكن إنكار الدور الحاسم الذي قامت به مدرسة **شعر** في ضعضعة المواضعات الفنيّة السائدة، وفي رسم معالم الطريق، إبداعا وتنظيرا، أمام الجيل التالي من المبدعين في الربع الأخير من القرن العشرين، ليحقّق هؤلاء بدورهم طموحات **شعر** الفنيّة، بما فيها قصيدة النثر، أو القصيدة دونما الوزن الخليلي، على اختلاف مناحيها الفكريّة والأسلوبيّة.

---

35 مهدي، 1988، ص. 40.

X.

لـم تكن غايتنا بالطبع، في مقالنا القصير هذا، الوقوف على المقوّمات الفنيّة الأخرى التي رافقت تطوّر الإيقاع الشعري، من مرحلة إلى أخرى ومن شكل إلى شكل. لكن من المسلّمات أنّ كلّ شكل إيقاعي جديد لم يكن ليتحقّق بمفرده، بل كان مركّبا واحدا في منظومة جديدة متكاملة، بحيث يجوز لنا التعميم بأنّ مســار تطوّر الإيقاع في القصيدة العربيّة هو أيضا مســار تطوّر الشعريّة العربيّة بوجه عامّ، بما في ذلك بعض الانحرافات الطفيفة والقفزات في هذا المسار طبعا.

نخلص إلى القول أخيرا إنّ إيقاع القصيدة العربيّة، في العصر الحديث، تطوّر من الأوزان الخليليّة الجهيرة، تدريجيّا وفي اطّراد، كما أسلفنا، حتّى وصل في العقود الأخير إلى إيقاع النثر / قصيدة النثــر. لا يمكن لأحــد أن ينكر اليوم أنّ قصيدة النثر هي قصيدة المرحلة الراهنة. وإذا كان كثير من المتسلّقين يكتبون غثّ الكلام زاعمين أنّه قصيدة نثر، فقد عرف الشعر، على امتداد عصوره وأشكاله، متسلّقين كثيرين ذهبوا جفاء، وبقي من الشعر ما هو جدير بهذه التسمية. ذلك أيضا لا يضــير قصيدة النثر، ولا عشرات المبدعين الموهوبين الذين يكتبون قصيدة النثر واعين أنّ هذا التحــرّر من الــوزن والقافيه يحمّلهم مســؤوليّة كبرى في الارتقاء بالشــعر، رؤية ومبنى ولغة، بحيث يكون في مقوّماته الفنّية الأخرى وإيقاعاته الجديدة المبتكرة، «تعويض» عن الوزن الذي تخلّى عنه.

غلبة قصيدة النثر لا تعني، بالطبع، أنّ الأشــكال الأخرى ســتزول تماما، وبسرعة. حتّى الشعر العمــودي مــا زال بعضهم يمارســه زاعما أنّه الشــعر لا غيره. بعض النقّاد والشــعراء ما زالوا يصرّون أيضا على أنّ الشــعر لا يكون دون وزن، ويعنون الوزن الخليلي طبعا. هؤلاء جميعا ما زالوا يعيشون معارك الأمس؛ لا يريدون أن يدركوا ما أدركه المفكّر المصري محمود أمين العالم، في آخر مقالة كتبها قبل وفاته، من ضرورة تجاوز الوزن التقليدي المســتقرّ إلى إيقاعات جديدة مبتكــرة:[36] «إنّ القيمــة الإبداعيّــة في تقديري لا تتحــدّد بالأوزان فقط أو بالأوزان أساســا التي تمنحها شرف الانتســاب إلى الشــعر. فالواقع أنّ قصيدة النثر أصبحت بالفعل قيمة إبداعيّة في عصرنا الراهن. فقد أصبح الإيقاع في مختلف أشكال التعبير الأدبي والفنّي [...] أكبر من مجرّد إيقاع وتكرار منتظم لوحدات قياســيّة متســاوية حســابيّا وزمنيّا. لقد تمــرّد فنّ التصوير على قاعدة المثلّث الذهبي، وخرجت العمارة الجديدة عن التجانس والتوافق والسيمتريّة إلى عمارة ما يســمّى بما بعد الحداثة. وكذلك قصيدة النثر. هذا هو المفهوم الذي أراه محقّقا للشعر طبيعته

36 العالم، 2009؛ وانظر أيضا: اليازجي، 1993، ص. 167– 168.

الخاصّة. إنّه ليس إلغاء إو إسقاطا ورفضا لإيقاعات الأوزان الشعريّة المختلفة والمتنوّعة، وإنّما هو انفتاح وتطوير إبداعي للشعر يتجاوز حدوده وشروطه الوزنيّة التقليديّة المنتظمة والمنسّقة والمستقرّة والموحّدة على تنوّعها، إلى إيقاعات متنوّعة وقيم ورؤى مختلفة وجديدة».

قائمة المراجع

ابن منظور، د.ت.	ابن منظور، جمال (د.ت.)، **لسان العرب**، مجلد 3، القاهرة: دار المعارف.
أدونيس، 1993	أدونيس، (1993)، **ها أنت أيّها الوقت، سيرة شعريّة ثقافيّة**، بيروت.
أنيس، 1972	أنيس، إبراهيم (1972)، **موسيقى الشعر**، القاهرة.
بزيع، 2009	بزيع، شوقي (2009)، «عندما لا يضع محمود درويش لمساته الأخيرة... على ديوانه»، **جريدة الحياة**، 26/ 3/ 2009.
البياتي، د.ت.	البياتي، عبد الوهاب (د.ت.)، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، بيروت: دار العودة.
جبران، 2010	جبران، سليمان (2010)، «نظم كأنه نثر: التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر»، **المجلّة**، العدد 1، مجمع اللغة العربية في حيفا.
درويش، 1999	درويش، محمود (1999)، «المختلف الحقيقي»، **مجلة الشعراء**، عدد خاص، 4- 5.
درويش، 2005	درويش، محمود (2005)، **كزهر اللوز أو أبعد**، بيروت.
درويش، 2007	درويش، محمود (2007)، **حيرة العائد**، بيروت: رياض الريس.
الريحاني، 1989	الريحاني، أمين (1989)، **أنتم الشعراء**، بيروت.
الزيّات، 1955	الزيات، أحمد (1955)، **تاريخ الأدب العربي**، القاهرة.
السياب، 1971	السياب، بدر شاكر (1971)، **ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت: دار العودة.
الشرقاوي، 1989	الشرقاوي، عبد الرحمن (1989)، **من أب مصري وقصائد أخرى**، القاهرة.
العالم، 2009	العالم، محمود (2009)، «أحمد عبد المعطي حجازي وقصيدة النثر»، **دوريّة دنيا الثقافة**، 20 يناير.
عبد الصبور، 1972	عبد الصبور، صلاح (1972)، **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت: دار العودة.
عوض، 1989	عوض، لويس (1989)، **بلوتولاند وقصائد من شعر الخاصة**، الطبعة الثانية، القاهرة.
الفاخوري، 1995	الفاخوري، حنّا (1995)، **الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم**، بيروت.
الملائكة، 1971	الملائكة، نازك (1971)، **شظايا ورماد**، بيروت: دار العودة.
الملائكة، 2002	الملائكة، نازك (2002)، **ديوان نازك الملائكة**، بيروت: دار العودة، المجلد الأول.
الملائكة، د.ت.	الملائكة، نازك (د.ت.)، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: مكتبة النهضة.
مندور، د.ت.	مندور، محمد (د.ت.)، **في الميزان الجديد**، القاهرة.
مهدي، 1988	مهدي، سامي (1988)، **أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلّة «شعر» بنية ومشروعا ونموذجا**، بغداد.
الموسوعة الإسلاميّة	**الموسوعة الإسلاميّة**، الطبعة الثانية، مادّة «عروض».
نعيمة، د.ت.	نعيمة، ميخائيل (د.ت.)، **همس الجفون**، بيروت.
نعيمة، 1989	نعيمة، ميخائيل (1989)، **الغربال**، بيروت.
النويهي، 1971	النويهي، محمد (1971)، **قضيّة الشعر الجديد**، القاهرة، طبعة ثانية.
وازن، 2006	وازن، عبده (2006)، **محمود درويش، الغريب يقع على نفسه**، بيروت.
اليازجي، 1993	اليازجي، إبراهيم (1993)، **أبحاث لغويّة**، بيروت.
Moreh, 1976	Moreh, S. (1976), *MODERN ARABIC POETRY*, *1800-1970*, Leiden, E.J.Brill.

جوانب سوريالية في القصيدة العربية الحديثة
من خلال قصيدتي «ترتيلة مبعثرة» و «هوية» لأنسي الحاج

أمينة حسن

مجمع اللغة العربية، حيفا

تحاول هذه الدراسة[1] أن ترصد تأثيرات التيار السوريالي الذي بدأ في فرنسا على القصيدة العربية الحديثة، فرأينا بداية أن نعرض لحيثيات هذا التيار أو الحركة التي تأسست في فرنسا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، بما في ذلك أهم روادها، بيانها الأول ومميزاتها في الشعر، وهو موضع اهتمامنا. من ثم تعرضنا لبوادر ظهورها في أقطاب العالم العربي والظروف الاجتماعية-الثقافية التي هيأت الجو لاستقبالها وممارستها فعليًا سواء في الفن أو الأدب، مع الأخذ بعين الاعتبار أنها لم تُمارس بحذافيرها في العالم العربي كما حصل في فرنسا لأسباب اجتماعية-سياسية ودينية. وللوقوف على الجوانب السوريالية في القصيدة العربية الحديثة، رأينا أن نتناول بالدرس والتحليل قصيدتين[2] للشاعر اللبناني أنسي الحاج الذي يُعتبر أول شاعر عربي يكتب قصائده متأثرًا بالسوريالية، نتيجة انكشافه على الثقافة الفرنسية وتأثره بأعلام السوريالية في ذلك الحين.

---

1 نُشرت أجزاء من هذا المقال في أطروحة مقدمة في جامعة حيفا لنيل اللقب الثاني في اللغة العربية بإرشاد بروفسور رؤوبين سنير. راجع: حسن، 2009.

2 راجع في هذا المقال الملاحق التي تحتوي على نص هاتين القصيدتين كاملاً من ديوان الحاج الأول **لن**. الحاج 1994.

I. في السوريالية الفرنسية: نشأتها وأهم مبادئها

نشأت الحركة السوريالية في فرنسا عام 1924 بفعل جملة من العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية المتشابكة. وكانت الحرب العالمية الأولى بالأساس عام 1917 قد خلقت الأجواء التمهيدية لقيام السـوريالية من خلال مسـتويات مختلفة. بداية عندما دفعت بأبناء الشـعوب المشـتركة فيها إلى التجند في سـبيل الدفاع عن أوطانهم. ولم يقف الشـباب الفرنسي مكتوف الأيدي أمام هذه التحركات. هناك بالذات التقى المؤسسـون الأوائل للسـوريالية، من بينهم زعيمها الروحي أندريــه بريتون(Andre Breton) (1896-1966)، وفيليب سـوبو (Philippe soupault) (1897-1990)، ولـوي أراغون(Louis Aragon) (1982 -1897)،[3] لنتمكن من القول إن ساحة الحرب تحولت إلى ساحة لقاء بين المؤسسين ليعيشوا الظروف ذاتها ويخلصوا إلى نتائج موحدة.

والأمر لم يتوقف عند هذا الحد فحسـب، بل إن طبيعة عمل بريتون كطبيب معالج في المشـفى العسكري، فتح أمامه الفرصة للاطلاع على مؤلفات عالم النفس سيجموند فرويد (Sigmund Frued) (1856-1939)، ولا بد لنا أن نذكر في هذا المقام أن السـوريالية قامت أول ما قامت على أسس مستوحاة من علم النفس الحديث،[4] ومن هنا التفت بريتون إلى أهمية الحلم والهلوسة في طريق الكشـف عن وظيفة الفكر الحقيقية.[5] الأمر الذي عمقه بريتون فيما بعد وطوره حتى أصبح الحلم أحد أركان السوريالية الأساسية، كما سيأتي في صفحات لاحقة.

من جهة ثانية، أدت الحرب إلى قيام السوريالية بصورة غير مباشرة، وذلك بعد أن فرضت واقعًا جديدًا أساســه الدمار في مرافق الحياة المختلفة، ولا يبشر إلا بالقهر والإحباط ويدفع بالإنســان لمساءلته ومساءلة كل المعطيات والمعتقدات السائدة في حينه.

كانـت إقامة الحـركات الفنية والثقافية من ضمن الإمكانيات التي اسـتُخدمت للرد على الحرب والتصدي لواقعها الوليد أملاً في بناء واقع جديد مطلبه الأول حرية وكرامة الإنسان.

ولعـل الحركة الدادئية[6] (Dadaism) أبـرز تلك الحركات المنبثقة عن واقـع الحرب الأولى، مع

3 عن الشعراء السورياليين الذين جندوا خلال الحرب يمكن مراجعة: Williams, 1987, p. 16 .

4 أمهز، 1996، ص 267.

5 .Williams, 1987, p. 16

6 الدادئيــة حركة فنية ثقافية تأسســت في زيورخ عــام 1916 بعد أن قامت مجموعة من الشـباب باللجوء إلى هذه البلد هربًا من الحرب العالمية وأهوالها. من هؤلاء نذكر: زعيمها الأول تريســتان تزارا (Tristan Tzara) (1963 -1896)

التأكيـد على تطرفها في مواقفها ومبادئها سـيما مبـدأ العبثية المطلقة الذي نـادت به كمنطلق أول لهـا. ولسـنا بصدد التطـرق إلى هذه الحركة بـكل حيثياتها، إلا أن ما يهمنـا في هذا الباب أن السـوريالية اسـتوحت مـن الدادئية معظـم مبادئها ما جعـل الكثير من النقـاد يعتبرونها شـكلًا آخر من الدادئيـة.[7] بل أكثر من ذلك، فإن مؤسسـيها كانوا أفـرادًا في الحركة الدادئية، من بينهم بريتون، أراغون، سـوبو، بول إيلـوار (Paul Eluard) (1952 -1895) وغيرهم.[8]

بعد أن لاحت بوادر نهاية الدادئية، كانت الأجواء تمهد لظهور السوريالية كصيغة أكثر إيجابية وبنـاءً مـن الدادئية. فنشر بريتون عام 1924 بيانها الأول[9] يعرف فيه السـوريالية[10] من حيث هي «آلية نفسية محضة، يُلتمس بواسطتها التعبير، شفويًا أو كتابيًا، أو بأي طريقة أخرى عن وظيفـة الفكر الحقيقية. إملاء الفكر، في غياب كل رقابة يمارسـها العقـل، وخارج كل اهتمام

مارسـيل جانكـو (1984 -1895) (Marcel Janco) مـن رومانيـا، مـن ألمانيا ريتشـارد هيولسـنبك (Richard Huelsenbeck) (1974 -1892)، هيوغـو بال (Hugo Ball) (1927 -1886) وهانس ريختر (Hans Richter) (1976 -1888)، ومـن الإلـزاس هانـس آرب (Hans Arp) (1966 -1886). راجع: أمهـز، 1966، ص 247. أما مصطلـح الدادئية فيقول هانس آرب إن اسـتخدامه للمرة الأولى كان عندما اصطحـب أطفاله في أحد المقاهي، فأطلق تـزارا تلك اللفظـة لتدل على المعنى الطفولي أو العبثـي، لتكون العبثية مبدأها في كل شيء. ولـم تكن انطلاقة الدادئية انطلاقة فنية أو أدبية، بل إن الاشـمئزاز من الواقع، في رأيهم، الذي أفرزته الحرب الكبرى كان المحرك الأول لنشـاطها. هـذا الواقـع المقزز، على ما يعتقدون، لم يحقق سـوى الخيبة مـن النظام المعيشي القائم على الإيمـان بالوطن والدين، ونظـام الحيـاة الذي تقوده النخبة البرجوازية لا يقدم رؤية واضحة للمسـتقبل القادم. وعليه، رأت الجماعة الأولى من الحركة، أن إمكانية البدء من جديد تقوم بالأساس على تقويض وهدم الراهن والمعيش. من هذا المنطلق يعرف أحدهم مفهـوم الدادا على أنه الرغبة في إعادة السـلطة للواقع من خلال خلق واقع فوقـي جديد. راجع: Carrouges, 1974, p. 5. ومما لا شـك فيه، أن هذا المنطلق جعل الحركة تمجد مبدأ العدمية معادلاً موضوعيًا، وتكفر بغاية الفن والأدب، لأنهمـا تأطرا بأطر اجتماعية تقليدية وبرجوازية ما كانـت تمقته الدادئية في المقام الأول. راجع: Matthews, 1965, pp. 20 -22, 2؛ أمهـز، 1996، ص 252. لكـن الحركة، بتطرفها هذا، وسـلبيتها حيال الأمور، وكذلك عدم الوضوح والترابـط في مبادئها، في رأي البعـض، جعل كثيرين يتخلون عنها مبشرين بنهايتها وببداية الحركة السـوريالية (من بينهـم بريتون الذي كتب مقالة يـودع فيها الدادئية ويعرض خيبة أمله منها. راجع: غريب، 1993، ص 38)، لينتهي عصر الدادئية بصورة نهائية عام 1922. راجع: Dachy & Marc, 2006, pp. 89-90.

7 انظـر عل سـبيل المثـال : غريب، 1993، ص 30 ؛ داغـر، 1979، ص 29؛ أمهـز، 1996، ص 274؛ Matthews, 1965, p. 41.

8 Hopkins, 2004, p. 14.

9 للاطلاع على نص البيان الكامل، راجع: Breton, 1969.

10 من المفيد في هذا المضمار الالتفات إلى مصدر مصطلح السـوريالية المنقول عن أبولينير (Guillaume Apollinaire) (1918-1888) عندمـا ابتكـر الكلمـة لأول مـرة في مسرحيتـه (Les Mamelles de Tiresias) « نهـدا تيريـزا»، والسـوريالية كلمة منحوتـة Surrealism تعني فوق الواقع. وكان أبولينير باسـتخدامه هذا يبشر بجمالية جديدة في الفن والأدب أثرت فيما بعد بالجيل الجديد، (راجع: وهبة، 1984، ص 202)، ليؤكد بريتون في البيان على هذا التأثير واستخدام المصطلح تكريمًا له.

جمالي أو أخلاقي».[11]

إلى جانــب هذا التعريف يعدد بريتون في البيان الأركان الأساســية للحركة ومجالات اهتماماتها مثــل الخيال، الحلم، الحرية، الكتابة الآلية، المرأة والحب وأمور أخرى نذكرها بصورة تفصيلية على نحو ما يلي:

1. إن طريق الشــعر لدى الســوريالي ليس إلا محاولة لاكتشاف العوالم الخفية الباطنية لدى الإنســان. وينفلت هذا الاكتشــاف من كل ضوابط العقل ورقابته، سامحًا للتجربة أن تعبر عن نفســها بمجراها الحقيقي. والشعر، إلى جانب الفن، كان أهم انشغال لدى السوريالية إذ سعت، كما الدادئية، لتحطيم نظام الكنيسة الذي أثر بدوره على الشعر وسخره للروح المســيحية، وعوض ذلك آمن الســورياليون أن الشعر نشــاط ذو مفعول سحري يؤدي إلى تحقيــق كلية الإنســان والعالم. وحتى يحقق الشــعر ذلك يُنظر إليــه كفعل خروج وهدم وتجاوز لكل التفســيرات والتمنطق الســائد حتى يعيد بلورة الواحد الكل في صيغة تخلو من التناقض.[12]

2. إن الســماح ومنح الفرصة للتجربة أن تروي ذاتها بانســياب دون عرقلة قد رافقه ظاهرة الولوج إلى عوالم اللاشــعور، إذ لا يخلو صميم الإنســان مــن الكوابيس، والقلق والمخاوف الكثــيرة التي تصدر عنهــا في المحصلة الأخيرة صور ذهنية تفــزع وتزعزع قارئها، وعليه يبدو جو القصيدة السوريالية جوًا مشحونًا بالتوتر والإيقاع النفسي السريع.[13]

3. في أعقــاب ذلك تتحدث القصيدة الســوريالية عن تجربة جديــدة مغايرة للتجربة العادية، وهي نفسها تلك التجربة لمحاولة شق طريق جديدة للمعرفة، إيمانًا بالقصيدة السوريالية كآلية خالصة لتأدية مهمة الفكر الحقيقية.[14]

---

11 أدونيــس، 1995، ص257. انظــر أيضًا: داغر، 1979، ص 36؛ وهبــة، 1984، ص 202؛ غريب، 1987، ص 863؛ أمهز، 1996، ص 267؛ Preminger, 1974, p. 821.

12 بيكر، 2003، ص 264– 266. هذا ويعتقد أحد الباحثين، أن الســوريالية، عبر هذه الطريق في القصيدة، ســتمكن من اللقاء بين منطقة الوعي واللاوعي. فإذا سمح العقل أو المنطق للشعر أن يقول ما يريد بعفوية ودون عراقيل، فإنه بلا شك سيتمكن من الوصول إلى منطقة اللاوعي. راجع: Cardinal, 1977, p. 73.

13 كما أســلفنا، فإن ظهور طب النفس الحديث وطرق العلاج شــكّلا وســيلة لدى الســورياليين للكشــف عن هذا العالم الباطني. وســنعالج في مراحل متقدمة قصيدة لأنسي الحاج بعنوان **هوية**، وهي مثال واضح لانعكاس قلق وهواجس الشــاعر ضمن القصيدة. ضمن الحديث عن تزامن ظهور السوريالية وعلم النفس الحديث، راجع: غريب، 1987، ص 216– 217.

14 إن تعريف الســوريالية بالأســاس ينطلق من كونها وسيلة في ســبيل البحث عن وظيفة الفكر الحقيقية والمنافية للخط

4. تستقي القصيدة السوريالية مادتها بالأساس من الأحلام (أحلام النوم واليقظة)، والخيال ذي الطاقــة الذهنية الذي يقابل الفكر المتعلَّم والمكتَسَــب ليكون بدوره الفكر الســوريالي. والخيــال عزيز على الســوريالية حتى أن بريتــون خاطبه قائلاً: «أيهــا الخيال العزيز، ما أحبــه فيك على وجه الخصوص، أنك لا تســامح». فالخيال مادة لا يمكن لجمها أو التغيير في مجرياتها.[15]

5. إن الخيــال الــذي صــدر في الكثير من الأحيان لدى الســورياليين عن الأحــلام، قد وجد آلة إضافيــة لولادتــه، وهي تلــك الكتابــة الأتوماتيكية، الآلية النفســية المحضة التــي اتبعها السورياليون ورفضوا تنقيح ما نتج عنها من مادة أدبية أو فنية، وهكذا سمحوا لأقلامهم أن تنثال دون أية رقابة أو رادع، فما يمليه الفكر الباطني واللســان هو ما يســجَّل ويوثَّق منفلتًا من ضوابط العقل.[16]

6. لقــد أدى الســعي وراء الوصول إلى الحقيقة العليا بالنســبة للســوريالي، إلى توظيف آلية أخــرى جعلت الســوريالية تهتم كذلــك بعالم الجنــون، ذلك العالم الذي تســقط فيه كل الخطوط والحواجز بين الحقيقة والوهم، وتنفلت من سيطرة العقل والوعي مخلية المكان للقوة اللاواعية المندفعة بفعل الحرية للظهور في شمس النهار.[17]

7. تعبر القصيدة الســوريالية عن ثورة عارمة ضــد الكثير من جوانب الحياة المتعددة. فمثلاً ثارت على كتلة المشــاعر التقليدية والمجترحة. وثارت على الحضارة التي ســعت إلى تكبيل غرائــز الإنســان ورغباته، وأرادت قبالــة ذلك، أن ترد الإنســان إلى صيرورته الأولى، حالته الوحشــية التــي كان عليهــا نازعة عنه الأغلال الأدبيــة والأخلاقية، وعليــه فاقت القصيدة

الذي ينطلق منه العقل والمنطق. وتقوم الســوريالية بتوظيف كل الآليات المتاحة التي تمكنها من الوصول إلى المعرفة، معرفة الذات الإنسانية، وكذلك معرفة الكون، وهي طريق تدرك أن التجربة والمغامرة يقودان بلا شك لكل ما هو خفي أو مجهــول. وتجدر الإشــارة في هذا المضمــار، أن أدونيس وآخرين غيره، قد قابلوا بين الصوفية والســوريالية من هذا الوجه. ذلك أنهما مذهبان يسعيان بالأساس لتحقيق المعرفة، إنما تختلف الوسائل التي يتم توظيفها في سلوكهم طريق المعرفة. راجع: أدونيس، 1995، ص 9–15، 39–73.

15 للتوسع، راجع البيان السوريالي الأول: Breton, 1969.

16 من المهم التأكيد على ارتباط الكتابة الآلية بالســوريالية، إذ هي محركها الأول، ومنها استمدت السوريالية تعريفًا لها، لتصبح بعد ذلك عمودًا من عواميدها الأساسية التي لا تقوم بدونها. ومن الجدير ذكره أن الكتابة الآلية لا تعني غياب المعنى، إنما على العكس من ذلك، ســيما وأنها ترتبط بعالم الإنســان الداخلي، من هنا تكون هي نفسها أكبر مصدر يتم من خلاله تفسير الإنسان ومشاكله. للتوسع، راجع: عطية، 1981، ص 155–156.

17 راجــع: Matthews, 1982, pp. 21-36؛ غريــب، 1987، ص 213–214، وفي نفس المقال، نلاحظ أن عامل الجنون في السوريالية لم يقتصر على الشعر، إنما امتد لينغمس في الفن أيضًا.

الســوريالية حدود الحرية، وتضمخت بلغة بدائية، غرائزية، وإيروتية إلى حد كبير خالقة بذلك قاموسًــا شــعريًا جديدًا ليحل محل اللغــة التقليدية التي باتت هدفًــا للهدم. بالتالي ركزت الســوريالية عــلى مواضيع مهمة كثيرة دار محورها بالأســاس حــول الحب، المرأة والشــهوة. وقد ســبق أن أكد الســورياليون على سلطة الشــهوة المطلقة واعتبروها أساس الوجــود بل الوجود كله لأنه بتحريرها وإطلاق العنان لها تقصر المســافة بين الأنا والأنت. وكان الشعر السوريالي في ضوء ذلك، شهواني المعجم.[18]

ومن المفيد في هذا السياق أن نشير إلى أن المعجم الشعري السوريالي، عدا عن كونه متشحًا بالشــهوة، قد حظي باهتمام كبير من جانب الشعراء الســورياليين الذين أرادوا خلق لغة جديــدة. ونلاحــظ أن هذا الاهتمــام قد أخذ له مكانًا غير بســيط في قصائدهــم، لذا نراهم ينــادون بهدم ورفض اللغة التقليدية واســتبدالها بأخرى أكثر جــدة وحيوية، ومن جهة أخــرى، كانت قصائدهم نفســها تتميز بهــذه اللغة الجديدة. من هنا يمكننا أن نشــير إلى تكثيف السورياليين من توظيف المستوى الميتا شعري في قصائدهم.[19]

8. المــرأة والحب– إن هذا المحور كان الوجه الآخر للشــهوة. والحب على وجه الخصوص كان بالنســبة للســورياليين المعادل للشــعر، بل إن الحب هو الشــكل الأول والبسيط للشعر في نظر بريتون. والحب الجسدي[20] بين الرجل والمرأة المبني على الرغبة والشهوة الجارفة هو الــذي يقود إلى المعرفة، لأن المعرفة وفق الرؤية الســوريالية تتحقق عبر الرغبة. وكما أنها تحقق المعرفة كذلك تمنح الإنسان كليته وتحميه من هول التناقضات والثنائيات المتعددة. لذا كان من المهم لدى السورياليين أن يحافظوا على ظهور الحب في قصائدهم، خاصة مع المرحلة التي أعلوا بها من شــأن الحب ليكون مقام الدين بقداســته، وبالتالي أعادوا للشعر قداسته بتقديسهم للحب، ليصبح إلى جانب الشهوة من أهم عناصر الشعر السوريالي.

وللمــرأة حضور بارز في القصيدة الســوريالية، فبها يحقق الســوريالي وحدويته وكليته، خاصة مع تقديس الحب والإيمان بالإيروتيكا كمحرك السوريالي للبحث، والمعرفة وتحقيق الذات. وجد الســوريالي بالمرأة الهدف والوســيلة. فالمرأة هي التي تعيد للســوريالي براءته

18 بيكر، 2003، ص 265–266.

19 لقد تناول الباحث باســيليوس بواردي المســتوى الميتا شــعري في قصائد أنسي الحاج، وســنأتي على ذكر ذلك في فصل قادم. راجع: Bawardi, 2007.

20 يرى محمد صابر عبيد أن فكرة الجسد في الشعر تشكلت بسبب الوعي الثقافي والاجتماعي، الذي أتاح للسان الجسد أن يتحدث. وهو ما أطلق العنان لرغبة الإنسان ليواصل بحثه عن لحظة التوازن. عبيد، 2005، ص 93.

وطبيعته الأولى. وهي التي تمكنه من تحقيق الرغبة الجنسية والشهوانية منها، وتساعده على كسر التابوهات وولوج المناطق العذراء. لذا امتلأ الشعر السوريالي بالحديث عن المرأة وتفاصيل جسدها. ولم يكن لحب الرجل للمرأة واشتهائها بديل، إذ قالت السوريالية بوجود الآخر المختلف – المرأة، ليكمل الأنا في واحد كامل.[21]

9. في ضوء ذلك كان الدين الذي لم يعد بتلك القداسة لدى السوريالية، مستهدفًا ومتلقيًا لحملات هجومية شرسة من قبل السورياليين باعتباره قديمًا، تقليدًا ومتعلقًا بذلك الواقع الذي أرادوا تقويضه وتأسيس آخر فوقه.[22]

ختامًا نقول، إن السوريالية كانت حركة أكثر تنظيمًا وإيجابية من الحركة الدادئية، ويعود الفضل في ذلك أولاً إلى زعيمها أندريه بريتون من خلال تخطيطه المبرمج لأهداف الحركة في سبيل تحقيق واقع جديد، أعانه على ذلك نشر البيانات وتأسيس المجلات بمساندة زملائه في الحركة، والتي انطوت على روح ثورية مكنتها من الانتشار خارج حدود فرنسا، حتى ليمكن الإشارة إلى تأسيس حركات سوريالية في دول مختلفة من العالم.

II. بوادر ظهور السوريالية في العالم العربي

لم يكن العالم العربي بمعزل عن هذه التطورات، فقد شهدت دول عربية متفرقة بوادر لظهور السوريالية من خلال إقامة الجماعات أو النشاطات الفردية. فنلاحظ مثلاً تأسيس حركة سوريالية مصرية نهاية عام 1938 حملت اسم جماعة «الفن والحرية»،[23] لكن هذه الحركة لم تعمّر كثيرًا، وأهم الأسباب التي أدت إلى ذلك هو قيامها بانتهاج الفرنسية بالأساس لغة للكتابة والإبداع ما جعلها بعيدة بعض الشيء عن أجواء الثقافة العربية والتأثير فيها، الأمر الذي قادها إلى هامش الحركة الثقافية بفعل تجاهل المثقفين العرب لها.[24]

في العراق من جانب ثانٍ، عنت مجلة **الفكر الحديث** الصادرة عام 1945 بنشر مقالات ونصوص

21 بيكر، 2003، ص 266–270. حين اعتبر الصوفي الله المحبوب الذي يود الاتحاد بل التلاشي به، وجد السوريالي أن المرأة هي تلك المحبوبة التي يحقق ذاته ووحدته من خلالها. عن أهمية المرأة لدى السورياليين، راجع: Ladimer, 1980.

22 يمكنك أن تراجع على سبيل التمثيل، البيان الذي أصدرته مجموعة سوريالية عربية عام 1975 فيه يظهر العداء التام للدين وقطع كل الصلات بـه: http://www.gemyakurda.net/modules.php?name=News&file=article&sid=27969

23 لمزيد عن هذه الحركة، وعن المؤسسين والمثقفين الذين انضووا تحت لوائها، راجع: غريب، 1986؛ Beranek, 2005.

24 Beranek, 2005, pp. 217–218.

تعطــي بالمجمل فكرة عــن الحركات الفنية والأدبية العالمية الشــائعة في حينه، ومن بينها، فُتح المجال لمعرفة السوريالية عن كثب من خلال التعريف بها وبأعمال روادها حتى أمكن لبعضهم ممارســتها حياتيًا وفنيًا.[25] على أن الأوضاع السياســية والاجتماعيــة في العراق في النصف الأول من القرن العشرين لم تســمح لانتشار السوريالية فيها بكل حذافيرها، ليعود هذا الظهور بقوة في الســتينات.[26] حينها ظهر رعيل جديد من الشــعراء العراقيين الشباب الذين تميزوا برؤيتهم الجديدة للواقع وللأدب وهم من أُطلق عليهم اســم الســتينيين.[27] ولأن أفكار بعضهم التي كانوا يروجون لها لم تكن مستســاغة لدى الذائقة الاجتماعية العامة، آثر أو أُلزم قسم منهم على ترك بلاده والهجرة إلى الأقاليم الأوروبية. وكان الأبرز من بينهم هو الشاعر عبد القادر الجنابي (ولد 1945) الذي تبنى السوريالية منهجًا حياتيًا وما زال يمارسها في باريس بعيدًا عن وطنه الأصل بحريــة أكبر مما يتيحه العالم العربي. وكان نشــاطه حافلاً ومتراوحًا مــا بين الكتابة الإبداعية ومنهــا ديــوان **حياة ما بعــد الياء** (1995)، وبين الدراســة النقدية ومنها **رســالة مفتوحة إلى أدونيــس في «الصوفيــة» والسريالية ومدراس أدبية أخــرى** (1996) وإصدار المجلات الســوريالية ومنهــا مجلة **الرغبة الإباحية** عــام 1973، **النقطة** عــام 1982 و**فراديس** عام 1990. حاولــت هذه المجلات تغطية النشــاط الســوريالي عامة بما في ذلك المحــاولات الكتابية للجنابي وغيره من الشــعراء الذيــن آزروه على إصدارها.[28] على أنها بقيــت بعيدة عن التأثير في ســاحة الأدب العربي لعدم وجود هذه المجلات أساسًــا في إحدى الــدول العربية من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الجنابي، رغم اقتراب نشــاطه من المشروع الســوريالي الفرنسي، كان ينشر ما يريــد غير آبه بالأصداء التــي تحدثها كتاباته، الأمر الذي لم يجرؤ عليه كتاب من الدول العربية ليثير بذلك حفيظة الذائقة العربية.

في قطر آخر من العالم العربي، وجدت الســوريالية دفيئة في لبنان كأحد إفرازات مجلة **شعر**[29] التي كان قد أسسها الشاعر يوسف الخال (1917–1987) مع أدونيس (ولد 1930) عام 1975 لينضم إليهما فيما بعد كل من نذير العظمة (ولد 1930)، خليل حاوي (1925–1982)، أنسي الحاج (ولد 1937) وغيرهم.[30] ولســنا في موقف المتقصي لهذه المجلة بكل حيثياتها، إنما يهمنا أن نؤكــد على وجهتها الحداثية بهدف خلق مناخ ثقــافي مختلف يحاول التوليف ما بين الثقافة

25 راجع في هذا الباب: مهدي، 1995، ص 14–25.

26 راجع: مهدي، 1995، ص 26–31.

27 للتوسع حول هذه المجموعة من العراقيين المثقفين راجع: عمري، 2000.

28 غريب، 1993، ص 77–85.

29 للمزيد عن هذه المجلة راجع: بواردي، 2003؛ الفاخوري، 1989.

30 خير بك، 1986، ص 63.

العربيــة والثقافــة الغربية، فتميزت أعداد المجلة على امتداد فــترة صدورها بنشر قصائد عربية الأصل، وقصائد مترجمة عن لغات أخرى،[31] ومســتجدات ودراسات مختلفة في مواضيع الشعر الحديــث.[32] وقــد نجحت **شــعر** أن تكون بهذه الصيغــة، من أهم الدوافع التــي أدت إلى ظهور أشــكال كتابية جديــدة، وما يترتب على ذلك من تغيير على المســتوى التقني والمضموني للنص. وإذا كنا نتحدث عن الســوريالية بالذات، شــكلت **شــعر** واجهة للقارئ ومنبرًا للكاتب لعرض مفهوم الســوريالية ولممارســتها كتابيًا، فظهرت عــلى صفحاتها ترجمــات لنصوص بريتون، إيلوار، أراغون وغيرهم من الســورياليين الفرنسيين.[33] وقد برزت بالأساس تأثيرات السوريالية على أنسي الحاج وشــوقي أبي شــقرا (ولد 1935) اللذين دأبا على ترجمة نصوص ســوريالية، وفي المقابل شرعا بالتأليف وفق ملامح مشــابهة للقصيدة الســوريالية الفرنســية. وبذا، يظهر ديوان الحاج الأول **لن** (1960)، الذي نســتمد منه نماذج تطبيقية في بحثنا، وفيه تبرز جوانب الســوريالية بامتياز. أما أبي شــقرا فيصدر مجموعة **ماء إلى حصان العائلة** (1962)[34] وهي أيضًا مجموعة قصائد تحتوي على ملامح سوريالية لا مجال إلى حصرها هنا.

مــن هذا المنطلق نجمــل القول أن الســوريالية في العالم العربي بقيت محصــورة بين أفراد، لا تظهر إلا على اســتحياء، وقد يعود ســبب ذلك إلى الضوابط الدينية والاجتماعية التي منعت ذلك الدفــق مــن الحرية. ولا بد لنا أن ننــوه أن كثيرين في العالم العربي يطلقون على أنفســهم لقب ســوريالي، لكن هذا لا يعني بالضرورة صدق مقولتهم. وقد نعثر على مميزات سوريالية ضمن قصائد عربية حديثة لكن ذلك ليس كفيلاً بمنحها هوية ســوريالية. فالسوريالية مشروع ثقافي واجتماعي تام، لم يتبنه فعليًا أو حركيًا إلا القلائل، مثل عبد القادر الجنابي الذي مكنه وجوده في فرنسا من تلك الحرية.

وكان أنــسي الحــاج، من الجهة المقابلــة، قريبًا جدًا من هذا المشروع، وقد ســاهم في ذلك درايته باللغة الفرنسية واطلاعه على ثقافتها، ليكون أول من يسلك نهجًا سورياليًا في الكتابة في العالم العربــي تجلى بداية عبر **شــعر** كقصائد متفرقــة حتى إصدار الدواوين المختلفــة. وإنه ليمكن

31 يلاحــظ بيضــون أن النص الفرنسي كان أكثر حظوة في الترجمة، وذلك على حســاب النص الألمانــي، والأميركي، والإنجليزي، والإيطــالي وغيره. ويعزو الباحث ذلك، إلى تأثر البعض بثقافة دون غيرها وتبنيهم لها. راجع: بيضون، 1995، ص 71–74. ولعله يشير إلى مترجمي النصوص في المجلة ودرايتهم في اللغات الأجنبية. فمن خلال الفهرس الذي وضعه بواردي في دراسته لمجلة **شــعر**، نلاحظ أن الغلبة للنص الفرنسي وذلك من خلال الترجمة التي أداها أنسي الحاج، وأدونيس، وشــوقي أبي شقرا وغيرهم ممن اطلعوا على اللغة والثقافة الفرنسيتين. راجع: بواردي، 2003، ص 277–302.

32 بواردي، 2003، ص 68.

33 للوقوف على قصائد السورياليين في مجلة شعر، راجع: بواردي، 2003، ص 277–302.

34 أبي شقرا، 1962.

للدارس أن يلاحظ أن النبرة السوريالية في شعر الحاج قد خفتت بصورة تدريجية مع امتزاجها في بعـض الأحيان بالملامح الصوفيـة، وهو موضوع قائم بذاته لا يمكـن طرقه هنا، بل نكتفي بتناول قصيدتين من ديوانه الأول **لن** وفيهما تحضر الجوانب السوريالية بقوة كما سنبيّن أدناه.

III. جوانب سوريالية في قصيدتي «هوية» و «ترتيلة مبعثرة» لأنسي الحاج

1. قصيدة هوية

قصيـدة «هويـة» هي القصيدة الأولى في ديـوان **لن**. وقبل التطرق إلى مضامـين النص وأبعاده السـوريالية، يجدر بنا إلقاء نظرة على البناء الهندسي للنص، لما في ذلك من أهمية في خلق نص سوريالي الملامح في ظل الجمالية الشعرية السوريالية التي قالت بهدم شكل القصيدة المتبع على مستوى توزيع الأسطر وكذلك الموسيقى التي تُخلق بفعل الوزن والقافية.

نلاحـظ أن قصيدة «هويـة» تحتوي على أحد عـشر مقطعًا، تفصل بينها فراغـات بيضاء. وفي حالات أخرى، تتم عرقلة انسـياب مقطع إلى ما يليه بفعل لفظة، أو جملة قصيرة، تبدو وكأنها متطفلـة على جسـد القصيدة. هذه الهندسـة/ البنـاء النصي وحده كفيل بـأن يزيد من درجة التشـتت[35] الحاصلة في القصيدة. كما أنها تشـير ولو بلمحة أن هذه المقطوعات المتفككة عبارة عن أجزاء تُسرد من حلم، أو هي نُبذ من عالم اللاوعي للأنا المتكلم. وسنتناول فيما يلي أجزاء هذا النص للوقوف عن كثب على أهم المميزات السوريالية الحاضرة داخله.

---

35 في دراسـته حول الأسـاليب الشعرية، يتعرض صلاح فضل لسلم الدرجات الشعرية المركب من خمس على نحو ما يلي: درجة الإيقاع، الدرجة النحوية، درجة الكثافة، درجة التشتت ودرجة التجريد. أما درجة التشتت، وهي ما تهمنا في هذا المقام، فهي متصلة برغبة القارئ في البحث عن كلية للقصيدة التي يحاول تأويلها، وقد تتحقق الوحدة الكلية للقصيدة مـن خـلال نماذج عدة منها الثنائية الضدية، التحول الجدلي لثنائية ضديـة وغيرها. ولا بد للقصيدة أو أي نص أدبي، في اعتقـاد فضـل، أن يحتوي على علاقات بين دواله من أجل تحقيق بنية دلاليـة عامة. هذه البنية تتكون من مكونات نحوية، زمنية، مكانية وكيفية جميعها مرتبطة بدرجة التشتت. وقد تبين أن درجة التشتت في النصوص الحداثية عالية قياسًـا بالنصوص الكلاسيكية. فالحداثية منها تقيم وحداتها النصية والدلالية بترتيب غير اعتيادي يجعلها تظهر على أنها متناقضة، إلا أن ذلك، حسب فضل، ليس أكثر من مجرد تقابل، وذلك على عكس النصوص الكلاسيكية التي يكون فيها ترتيب هذه الوحدات بصورة منطقية وبخط متسلسـل. لدى الحاج وشـعراء محدثين آخرين، نستطيع أن نلمس هذه الدرجة التي في محورها تزيد من لحمة الدلالة العامة للنص. راجع: فضل، 1998، ص 27، 34–37.

❋ قصيدة «هوية» قصيدة البحث عن الذات[36]

يفتــش الأنا المتكلم في هذه القصيدة عن نفســه البشرية، ويحاول فضحهــا دون تورية. ويرى بذلك أن الشــعر وســيلة للتحرير والتنفيس عن هذه الحياة[37] التي تتشكل من خوف وكوابيس ورغبات وما إلى ذلك، الأمر الذي قالت به الســوريالية. وقد أكدت الســوريالية أن ظاهر الحياة لا يشــكل نقيضًا لباطنها وعليه، فإنه في هذه القصيدة لا يستطيع الصخر ضغط الصندوق بل يفتح له المجال لأخذ نظارتيه للتنقيب والتفتيش عن خبايا الإنسان الصميمية، متخذًا بذلك، كما الســوريالي دربًا مغايرة للمعرفة. وهذه الدرب تتجلى في قصيدة «هوية» من خلال المزاوجة بين ثنائيات متضادة. إلى جانب ذلك، نرى أن الحاج يجاور كذلك بين مفردات بصورة غير مألوفة[38]

36 لقــد تناولت دراســات عديدة الهوية باعتبارها مصطلحًا فلســفيًا أو اجتماعيًا أو نفســيًا. ومن المجــالات التي تناولت المصطلح، المجال الأدبي سواء في النقد أو الإبداع. وقد حظي المصطلح على مر السنين بتعريفات عديدة ومتفاوتة إحداها يعتبر الهوية أمرًا ثابتًا غير قابل للتغيير أو النماء، وذلك مقابل تعريفات منطلقها الأســاسي أن الهوية أمر نامٍ يتطور ويتبدل عبر الســنوات والتجارب التي يتكســبها الإنســان. وفي المجمل، فإن جميع التعريفات نســبية تتعلق بمنطلقات معينة، فنجد على سبيل المثال ديكارت يحدد وجود الهوية بالتفكير من خلال فكرته «أنا أفكر إذن أنا موجود». وإنه لمن الجدير ذكره أن ديكارت ينوب عن الاتجاه الأول الذي تطرقنا إليه أعلاه والذي يشير إلى أن هوية الأنا أمر ثابت ومستقل بذاتــه. Edgar, 1999, p. 184. أمــا الاتجــاه الثاني فيعبر عنــه لوك، هيوم وغيرهما ليأخــذوا الهوية إلى معان خارج محدودية الذات وخارج الصورة الواحدة أو الموحدة التي اســتقرت عليها من قبل. ومن المفاهيم التي اكتســبتها الهوية تلك التي شرحها نيتشه حيث الهوية متنوعة تعتمد على مجمل التجارب التي لم يمر بها الإنسان بعد، من هنا اكتسبت الهويــة مفهــوم الاختلاف واللامحدودية. وبالتالي تناط محاولة تعريف الهوية بأســئلة مثل: «من أريد أن أكون؟ كيف أختار أن أفهم وأفسر وجودي؟». في أعقاب ذلك، تنوعت أشكال الهوية لتظهر لدينا مصطلحات مثل «هوية الاختلاف»، «الهوية النســبية»، «هوية اللاهوية» وغير ذلك. حيال ذلك، وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة، واجهت الهوية أزمة في تحديدها، وعوض أن تكون واحدة ومتماسكة، أصبحت في الحقبة المشار إليها، مفتتة ومتعددة حتى ليبدو من الصعب تحديدهــا أو تعريفهــا. فحماوي، 2008، ص 1–3. ولعل قصيدة الحاج التي بين أيدينا تعكس شــيئًا من المأزق الذي تواجهه الذات في محاولة لتعريفها. وإنه لمن المفيد في هذا المقام أن نشــير إلى أن الحاج ليس الشــاعر الوحيد الذي سعى إلى تعريف هويته. وقد نشــير على ســبيل التمثيل لا الحصر إلى الشاعر الفلســطيني محمود درويش (2008–1941) في قصيدتــه «بطاقــة هوية» أو قصيدة «أنا لا أنا» للشــاعر المغربي محمد بنيس (ولــد 1948) في **كتاب الحب**. راجع: درويش، 1968؛ بنيس، 1995.

37 يقول الباحث عبد القادر الغزالي في هذا الســياق، وتحديدًا في شــعر الحاج الذي يعكس في جزء منه صراعًا للبحث عن الذات: «الكتابة الشــعرية الصراعية مخاطرة، ومطاردة؛ ومقام حوار وتخاطب، لأنها مناســبة للقاء الذات بالذات، في صفاتهــا وغموضهــا، وفي هجعتها وانتفاضها. فيها تراقب، عن كثب، المشــاهد المضيئة في الوجــود، لتتمكن من صهر المعطى في التجربة، وهي تكتب وتنكتب بالجسد وعبره». راجع: الغزالي، 2007، ص 473.

38 يعتبر الحاج من أكثر الشعراء الذين سعوا إلى استعمال مغاير للغة وتجاور متنافر بين المفردات، وتنعكس ها هنا، وعلى مدار القصيدة كلها، درجة التشــتت التي أشرنا إليها ســابقًا. وفي هذا الاستعمال للغة لدى الحاج، يقول أحد الباحثين: «يقيم الشــاعر تحالفات غير متوقعة بين الكلمات فينقلنا من جو الرمزية إلى جو السوريالية. وهذه السوريالية لم تعد شعرًا أو محاولة ميتافيزيكية. وإنما تريد نفسها أن تكون تلك الحرية العبثية». البستاني، 1988، ص 141. إلى جانب ذلــك، فقد تميز الحاج بما يســمى بالكتابة الجوانية والتــي تبناها وتأثر بها من خلال الشــاعر الفرنسي أنتونان آرتو (1948–1896) (Antonin Artaud) من خلالها يسعى الحاج إلى استعمال مغاير للغة تنأى عن السطحية، وتصدر

ســاعيًا بذلك، كسعي الســوريالية، إلى خلق لغة وجمالية جديدتين أساســهما التوتر الناتج عن التجــاور المتنافر. فنلاحظ أن الخطوات تشــع، ونجد الآذان في العنق، والعين ســوق، والشــبح حليف وعبد ودليل وثأر. وفي المجمل، هي ألفاظ تســعى بالأســاس إلى خلق معان جديدة، تؤدي بالتالي إلى لغة وحياة جديدتين.

تُستهل هذه القصيدة بالمقطع التالي:

« أخاف.

الصخر لا يضغط صندوقي وتنتشر نظارتاي. أتبسم،

أركع، لكن مواعيد السر تلتقي والخطوات تشع،

ويدخل معطف! كلها في العنق. في العنق آذان وسرقة».

تتميز هذه القطعة بجو الخوف الذي يبدو في مطلعها. ولا يجد الأنا المتكلم أنه من العار بمكان الحديث عن مشاعره الحقيقية تلك. ولا ضير بالنسبة له من تعرية الحقيقة وإبدائها، فالحقيقة والصــدق أمران مهمان في الســوريالية، وإن كان ذلك قد يصــل إلى حد التجريح أو الإهانة. على أن هــذا الخوف المبتدأ يتكشــف عن جرأة ونية في المواجهة. فالأنــا يعي جيدًا حقيقة أن الصخر لا يضغــط صندوقــه، والدليل أن نظارته تجــد الفرصة وتنتشر للتفتيــش والرؤية، وهذا دليل بحث ومعرفة، ويبدو من تتمة القطعة أن الحديث ليس عن أمر مفقود. إنما البحث عن أسرار، وعــن أمور دفينة، فالمعطف، وإن أشــار إلى شيء من الدفء أو الشــتاء، فإنــه عبارة عن غطاء. غطاء يخفي شــيئًا ويظهر آخر. العنق كذلك فيه أمر باطني غير مكشوف. العنق مصدر الكلام (الحلق). الكلام الذي تحضره آذان لتســمعه، وتتسارق هذه الكلمات، وقد يكون ذلك إشارة إلى عملية البوح، أو فضح الأسرار.

في القطعة التالية يقول: «أبحث عنكِ، أنت أين يا لذة اللعنة! نسلك ساقط، بصماتك حفارة»

عــلاوة عــلى انتهاك واختراق آداب الــكلام وجعله قريبًا نوعًا ما من الإيروتيــة والغرائزية، يبوح الأنا بشيء من أمور بحثه وهي الرغبة التي هي من أهم ما سعت إليه السوريالية. ولا بد لنا، أن نســتحضر هنا من خلال التركيب «نسلك ساقط» قصة طرد آدم وحواء من الجنة، واللعنة التي

من أعماق الإنسان، وتتحدث عنه لا عن ظاهر الأمور لأن الحقيقة تكمن في الأعماق، ما أدى إلى تغيير في علاقات الكلمات بين بعضها وبالتالي إلى لغة غير مألوفة. Bawardi, 2007, p. 38.

حلـت بالجنـس البشري. وبذلك كُتب على البشرية حياة جديدة، فيهـا مزاوجة مغايرة، ومن ثم خلق جديد.

وإنه لمن اللافت للنظر في هذا المضمار التكسـير الحاصـل في المبنى النحوي عند الحاج[39] بحيث تفقد أداة الاسـتفهام حق الصدارة لصالح الضمير المنفصل، فبدل أن تكون الجملة «أين أنت يا لذة اللعنة؟» يسـتعمل الحاج قالب «أنت أين يا لـذة اللعنة؟» تمامًا كما في العامية. وبهذا يعلن الحـاج أنـه ما من قالب لغوي أو نحوي محدد، وكل شيء قابل للحصول لينسـحب أمر الحرية الذي أرادته السـوريالية، على المجال النحـوي أيضًا. وفيما عدا ذلك، فإن منح الصدارة للضمير يـدل عـلى أهمية المخاطبة لدى الأنا المتكلم. وإذا ما ربطنا بـين المخاطبة في هذه الجملة، أي لذة اللعنـة، وبـين مقدمة ديوان **لن** النظرية، يسـتحضرنا قول الحاج حول قصيـدة النثر أنها من عمل شاعر ملعون.[40] عندها يمكننا أن نضيف وحدة دلالية أو إيحائية حول كون المخاطبة هي القصيدة.

بعـد ذلك، ينتقل الأنا إلى قطعة أخرى، وموضوع جديد دون أي إعلان أو إشـارة، ليجد القارئ نفسه أمام مناورة جديدة:

«يسلمني النوم ليس للنوم حافة، فأرسم على الفراش طريقة:

أفتح نافذة وأطير، أختبي تحت امرأتي».

***الحلم**: إن النَفَس السـوريالي في هذه القصيدة يتصف بميزات أخرى من خلال استدعاء حلم بعد أن تسـلم للنـوم.[41] وهذا النوم يتميز في أنه مطلق إذ لا حافة لـه، وعليه ينطلق حلم الأنا في

39 في دراسـته حـول قصيـدة النثر لدى الحاج، يتعرض الناقد عبد الكريم حسـن إلى التجربة النحويـة في قصائد الحاج، ويلاحظ أنها متواجدة في ثلاثة مسـتويات. الأول هو مستوى العجْم عن الحروف، وفيه تغيب علامات الإعراب، علامات الترقيـم، مكونات أساسـية للجملـة، غياب أو تقديم وتأخير الخـبر والمبتدأ وغير ذلك. أما المسـتوى الثاني، فتلتزم فيه تراكيـب الحـاج بالقواعد العربية لكنها تنافي الأصول المتبعة، كما هو الحال في سـؤاله: أنت أين يا لذة اللعنة؟. ويطلق حسن على المستوى الثالث سمة التجريب وفيه يقول «التجريب الذي لا ينتهك النحو، بل ينهكه، يستنفد القاعدة، يصل بهـا إلى الحد الذي لا يسـتطيع معه أن ينكرها، ولا تسـتطيع معـه أن تصل إلى أبعد مما وصلت إليه». راجع: حسـن، 2008، ص 167–172.

40 وفي نفس السـياق، تعتقد خالدة سـعيد أن الحاج يرى بنفسـه ذلك الملعون خاصة عندما اختار لنفسـه أن يدافع عن قصيدة النثر، فقابله آخرون باللعنة والنبذ ليتجه أكثر نحو العزلة والغربة. إلا أن الحاج سعيد بهذه اللعنة ومتلذذ بها، وأكثر من ذلك، فإنها تشكل بالنسبة إليه مظهرًا من مظاهر الحرية. راجع: سعيد، 1979، ص 64.

41 يعتـبر الحلم من أهم التقنيات السـوريالية التـي يعتمد عليها الحاج حتى ليبدو أن الحلم كل شيء في النص الشـعري عنده. وهو في ذلك يشبه إلى حد بعيد إيمان بريتون بالحلم بل وتقديسه في العملية الشعرية إجمالاً فتصبح كل طاقات

القصيدة وينساب كلامه آليًا منفلتًا من أية رقابة عقلية أو ضبط.

في الحلـم يفتح الأنـا المتكلم نافذة يعبر منها إلى الخارج ويطـير. وإن ذلك ليثير فضول القارئ حول سـبب الخروج من النافذة والطيران، لكنه سرعان ما يحصل على المقطع الذي يختبئ فيه وراء امرأتـه ليمكننا من القول بأن النافذة شـكلت طاقة تُفتـح على عالم المجهول والبحث فيه. وقد أدت نتائج البحث إلى امرأته التي قد تكون عنوانًا للبحث، وهي إلى ذلك، تشكل ملاذًا للرجل من شيء أو خوف يطارده.

واسـتنادًا إلى ما قيل أعلاه، نعتبر أن هذه القصيدة تأخذ بعدًا سـورياليًا آخر، فيه يكون للمرأة حضور، وحضور قوي يتميز بتشكيلها مصدر قوة وحماية للرجل. ومما يؤكد لنا أن الأنا المتكلم كان يبحث عن هذه المرأة، أو لنقل الأنثى من خلال إعلانه عن أمر بحثه حين يقول: «أبحث عنكِ أنت أين يا لذة اللعنة! نسلكِ ساقط، بصماتكِ حفارة» ومن الغريب أنها تشكل بالنسبة له ملاذًا رغـم كونهـا لذة ملعونة. ولربما نعتقـد أن هذه المخاطبة قد تكون امـرأة أو القصيدة. ذلك أن كلتيهما تنسجمان في نسق واحد لدى الحاج، لتكون إحداهما استعارة للأخرى. فيلاحظ الباحث عبـد القادر الغزالي أن المرأة والكتابة لـدى الحاج لهما ذات الوهج في الإغراء والغواية، وإذا كان الحـاج ينادي المرأة أو القصيدة، فإن ذلك في المحصلة الأخيرة يشـكل نـداءً ل «الهبة الوجودية الكاشفة»، وأكثر من ذلك، فهي تشكل كلية الشاعر ما يدفعه لمناداتها واللوذ بها. عندها، تمكنه من إقامة علاقة بالحياة عبر كشف موجوداتها وخباياها.[42]

هـذه الصور مجتمعة، ومتشـابكة لا تخلق إلا حالة من التشـويش والإرباك، ما يسـتعصي على المتلقـي الركون إلى اتجاه واحد في تأويل القصيدة. ولعل هذه الوتيرة النفسـية المشـحونة ذات الإيقاع السريع هي ذاتها البيئة السائدة للقصيدة السوريالية.

وتشـكل المادة الخيالية الناتجة مـن الحلم صورًا ذهنية تعبث بالقواعد والمسـلمات، فهو الذي يختبـئ تحـت امرأته، وهو الذي يسـعى للإنجاب دون يأس. لكننا لا نعلـم إلى من يوجه نداءه حين يقول:

الشـاعر السـوريالية موجهة نحو الحلـم ومناطق اللاوعي. وفي هـذا المضمار يصرح الحاج «الحيـاة الحقيقية تبدأ في المنام». داغر، 1979، ص 120.

42 الغزالي، 2007، ص 478، 484، 488-489.

«تعـال أصيح، تعال أصيح. إنني أهتف: النصر للعلم! سـوف يتكسر العقرب، وأتذكر هذا كي أنجب بلا يأس».

لكننا لو ربطنا هذا المقطع بسابقه حين رسم على الفراش طريقة توصل فيها إلى الاختباء تحت امرأتـه نفهم تمجيده للعلـم الذي أتاح الفرصة لتجارب جديدة، ولذا يتبع ذلك التنبؤ بتكسـير العقرب الذي قد يكون كناية عن الزمن/ السـاعة، ومعنى تكسره وقوف الزمن أو التوقف عن السـير بالاتجاه المعتاد، ويسـاعده هذا التسـويف بالإنجاب دون يأس لأن ثمة ما سـيحصل أو يتغـير في هذا العالم. على أننا لا نحصل على تفاصيل، ويظل القارئ مشـدودًا لسـماعها إلا أن الشاعر يختار مسارًا آخر.

منـاورة القارئ: إن هذه القصيدة لا تسـلم نفسـها للقارئ. وكلما أمدتـه بحبل، قطعت عليه الطريـق بآخر. وهـذا ما ينطبق عـلى القصيدة السـوريالية التـي تكثر فيها الصـور الذهنية المستلهمة بطاقة من الخيال، وهذه الصور لا يربطها شيء سوى الهدم والتشتيت.

إن ذلك ما يفسر الجملة التي تظهر وكأنها منفصلة عن النص: «تمطر فوق البحر» ومن الملاحَظ أن موقعها الجغرافي يؤدي إلى عدة أمور. أولها هو بتر سلسلة المقاطع الشعرية المنسابة، وثانيها تشـتيت البناء الهيكلي. ولعل ذلك ما يجعلنا نذهب إلى اعتبارها جملة اعتراضية ومنسـلخة عن السياق، لا لغرض الانسلاخ عنه فحسب، إنما تزيد من تضليل القارئ وضياعه بين ثنايا النص لتنفلـت منه القصيدة بعد أن ظن أنه قبض على المعنى. وكأن هذه الجملة تأخذنا إلى عالم آخر، عالم البحر، المطر. هذا التنقل بين العوالم المختلفة، من صندوق إلى فراش، إلى كنف امرأة ثم إلى بحـر ومطر، يؤكد على تعالي القصيدة عن المـكان ومحدوديته، كما أن هذه المتوالية من الأمكنة بصور تلقائية ما هي إلا فعل كتابة آلية أرادها السـورياليون لتكشـف لهم عن العالم الحقيقي الذي شكل لديهم الهدف الأسمى والمتمثل بإلغاء كل الثنائيات المتناقضة من أجل تشكيل وحدة شمولية مكتملة؛ والذي يمكن معه للبحر على وجه الأرض أن يلتقي مع المطر النازل من السماء. ونحن لسـنا بصـدد تحليل كل لفظة بلفظتها لنـرى مثلاً كيف يرتبط اسـتدعاء البحر والمطر بالحالة النفسية للشاعر. إنما يهمنا أكثر التصريح بخبر هطول المطر على البحر. هل قصد بذلك الإشارة إلى إضافة الماء فوق الماء، وبذا تزداد نسبة المياه في البحر فيرتفع أكثر وتكون معه حالة الإبحار والسـباحة أصعب وعرضة للغرق، أم أنه يرمي بذلـك إلى النقيض ليقول إن زيادة الماء فوق الماء لايضيف إليه صبغة جديدة، بمعنى أن ذلك نوع من الإضافة لشيء موجود وقائم؟

ويجد القارئ نفسـه مدفوعًا إلى البحث عن حلول. وهذه أيضًا من سـمات السوريالية التي تثير

الأسـئلة وتدفع بالقارئ إلى التمحيص عن إجابة. وهذا ما يريده الحاج نفسه في **خواتم**.[43] ومن هنا ينتقل القارئ إلى المقطع التالي آملاً بالقبض على إجابة شافية:

«أناديك أيها الشبح الأجرد، بصوت الحليف، والعبد...... أهرب أين وأنا الأفق؟».

لقد بدأ الحاج بمقطع خطابي بُتر بفعل الجملة التي اعتبرناها اعتراضية، ليعود هنا إلى استئناف الخطاب. لكنه في هذه المرة يعلن عن هوية المنادى وهو شـبح. وعدا عن كونه شـبحًا، يعدد له الصفـات المختلفة. والقارئ الذي هيأ نفسـه لـدى قراءة عنوان القصيدة لاسـتقبال تفصيلات حـول الهوية، يجد نفسـه يأخـذ في هذا المقام تفاصيل لهوية الشـبح. فهذا الشـبح أجرد دون معالـم تخفيه، واضـح لا قشرة له. وهو حليف، عبد، دليل وثأر في الوقت ذاته، ولا تضارب لدى السوريالية بحمل صفات متناقضة. لكن بين الأنا المتكلم والشبح ثأر، وهذا الثأر يعود مضاعفًا. أما سبب الثأر فهو مجهول إلى هذه اللحظة، وبصورة واضحة يبدو أن هناك تأجيلاً للمعلومات.

وللسـوريالية صـدى في مقطع إضـافي: «خططي بلا مجاذيـف» فالمجاذيف التـي من مهمتها تحريك وتوجيه المركب، والتحكم والسـيطرة عليه وعـلى سرعته، هي غائبة عن مركب الخطط. وكأنـه يقـول إن خططه غير موجهة وقد تكون عفوية. لكن الأهـم أنها بلا اتجاه، ومنطلقة بلا قيود منعتقة من العقل وضوابطه. ما يعني أنه يواجه حليفه وثأره بصورة قد تكون فوضوية، عبثية أو لا منطقية.

لا نعـرف عـن حقيقة هذا الثأر ولكننا نفهم أنه غاب عن أنا المتكلم ليعود إليه بعد غيبة بصورة أقوى وأشـد. والجو الذي يوحي به المقطع الشـعري السابق هو جو نزال أو تصادم من جديد. ويبدو لنا أن كلاً منهما يسعى إلى تعرية الآخر وهذا أساس الصراع.

«أسـدل رأسي على جبينـي فتحدجني عينك الوحيدة من أسـفل؛ النهار يتركنـي الليل يحميك. النهار يدفعني.- لك الليل!- فأركض، الليل رجل! أهرب أين وأنا الأفق؟».

كذلك تحضر الجدلية المشـهورة في السـوريالية، جدلية النهار والليل، المكشوف والمجهول. ولو ركزنا على تصريح الأنا أن الليل يحمي الشبح بإخفائه، يمكننا عندها أن نخمن ونقول إن الشبح هو ظل الأنا المتكلم أو نده الذي يظهر في النهار ويختفي في الليل. وحين اختفائه في الليل يندفع الأنا المتكلم إلى مسيرة البحث والتنقيب، وهي أقرب إلى أن تكون مسيرة للكشف عن عوالم الذات

43 يقول الحاج في **خواتم**: « لا، لا يكفي أن تطرح الأسئلة، حتى لو سميتها الأسئلة المصيرية. [...] يجب أيضًا أن أجاوب. أن ألاقي الأجوبة. أن أسمع الأجوبة، أجوبة تحفر في الجدار». الحاج، 1997، ص 21.

المجهولة والمختفية تحت غطاء العتمة والليل. لكنه يهرب، ثم يستدرك، إذ إنه الأفق، وكأن المسافة بينه وبين ما يلاحقه فيها من البعد الكافي لضمان الأمان له.

ونلاحظ مرة أخرى أن القوالب اللغوية والنحوية منها تُخترق.[44] فالسوريالية أرادت للغة أن تخرج من ثوبها التقليدي. وها هو الحاج يقوم بذلك فيخطف الصدارة من حرف الاستفهام ليمنحها لفعل الهروب، ربما لأهميته. «أهرب أين وأنا الأفق؟». وربما، كما كنا قد أسلفنا الذكر، أن اللغة تتخذ طابعًا عاميًا.

في المقطع التالي نجد متوالية من الجمل الخبرية القصيرة: «الحياة حية. العين درج، العين قصب، العين سوق سوداء. عيني قِمع تقفز منه الريح ولا تصيبه. هل أعوي؟ الصراخ بلا حبل. هناك أريكة وسأصمد».

تتميز هذه القطعة بغرابة الصور السوريالية المحتشدة فيها، فالحياة حية، وقد يكون هذا ناجمًا عن كون الحياة متقلبة ما بين نهار وليل، أو لأنها كالحية تغدر وتطعن من الخلف لذا لا يمكن الوثوق بها. ومن المثير هنا قصة العين التي تتراوح ما بين أكثر من صورة. من درج إلى قصب، فسوق سوداء وقمع. ولعل القارئ يقع في حيرة من أمره، ويجد نفسه ملزمًا بإيجاد ما يربط بين هذه الصور. بصورة أو بأخرى يمكن القول بأن العين بمثابة وسيلة انتقالية، فلو كانت درجًا، فهي تربط بين مكانين: عالٍ وسفلي. وإذا كانت قصبًا فإنها تربط بين النبات قبل نضوجه إلى غاية استخلاص السكر والمذاق الحلو الداخلي الذي يحتوي عليه. لكن لا يمكن حصر الدلالة في هذا الباب. ذلك أن القصب يمكن استخدامه كصنارة صيد، ومن خلال إفراغه يمكن أن يكون نايًا يئن عليه الأنا اللحن الذي يريد. وإذا كانت العين سوقًا سوداء فتكون وسيلة لتمكين الفرد من الحصول على احتياجاته بصورة خارجة على القانون أو غير مشروعة. أما إذا كانت مثل القمع فإنها تكون عبارة عن قناة تربط بين خارج وداخل. ويجد الأنا المتكلم نفسه متعبًا وملاحقًا إثر هذه الصورة المتتالية بوتيرة حادة، فيحاول أن يصرخ أو يعوي. والعواء قد يصدر عن حيوان في حالة من الوحدة. لكن هذا العواء أو الصراخ دون حبل. قد يكون حبل النجاة الذي يؤدي بالمستنجد للوصول إلى طريق المساعدة، أو قد يشير الحبل إلى عملية امتداد

44 في هذا السياق، يعتبر الجنابي أن شعر الحاج يقوم «على كسر البنية الكلاسيكية لمسار الجملة العربية وتركيبيتها البلاغية، فاتحًا تنسيقًا جديدًا للكلمات من حيث نظام تتابعها النحوي. وكأن اللغة هي التي تحدد موضوع القصيدة، وليس الموضوع الخارجي هو من يحدد لغة القصيدة، وبالتالي موضوعها. وتكشف معظم قصائد الكتابين الأولين، **لن**، و **الرأس المقطوع**، عن تجاور كلمات توليدي في نحو الجملة وتركيبها، تتخلص فيه الكلمات من المعنى المعطى لها قاموسيًا، محدثةً انزياحًا جديدًا في الحقل الدلالي المطلوب لفهم الجملة». راجع الصفحة الإلكترونية: http://alghaoon.com/alghaoon/index.php?option=com_content&task=view&id=153&Itemid=42

مــا يعنــي أن هذا الصراخ لا اســتمرارية له. لكــن قد يكون المعنى الأول هــو الأرجح لأنه، الأنا، يســتدرك وينتبه إلى وجود أريكة تســاعده على الراحة بين الفينة والأخــرى، الأمر الذي يوفر له إمكانيــة الصمود والاســتمرار. على أننا لا نســتطيع أن نأخذ هذه الصور عــلى وجه واحد، وإلا فإنها تُســتهلك وتقطــع التواصلية الحاصلة بين النص والقارئ، الأمــر الذي لا تريده القصيدة السوريالية. بل هي تريد للقارئ أن يدخل في هذه الدوامة أو المتاهة، وأكثر من ذلك فهي تطالبه بإيجاد الحلول، لأنها لا تعالج قضية فرد واحد، بل هي قضية إنســانية جمعية، فالســوريالية تتميز بكونها غنائية جمعية.

إن مســيرة البحــث والخوف ما زالت منســابة في هــذه القصيدة. وهذه المرة لا يســتجدي امرأة يحتمي تحت جناحها، هذه المرة يعول على الأصدقاء.

«ســوف يأتــي زمن الأصدقــاء لكن الانتظــار انتحــر. الجياد تــسرع، عبثًا عبثًــا، الخوف رقم لانهائي».

لكــن طال انتظار الأصدقاء ليخلصوه من ورطته. والأصدقاء هم من يشــبهوننا، وربما أحلامنا تتشــابه مع أحلامهم، ورغم إيمان الأنا المتكلم أن زمنهم ســيأتي يومًا ما، إلا أن انتظاره طال، فهنــاك ثمــة ما يعيق وصول هــذا الزمن. فيجد أنه لا مناص من الخــوف، ولا شيء يحميه منه، وليبــدو الخوف له مطلقًــا لا نهاية له، فيصفه بالخيول التي تسرع، وأغلب الظن بفعل ســوط يلاحقها، فتنطلق أكثر فأكثر خلفه لتزيد من توتره النفسي ومن إيقاع القصيدة كانعكاس لذلك.

وفي صورة أخرى من ملاحقة الخوف، والجري نحو اللامعقول يقول الشاعر: «السقف ينحل في قلبــي والأرض لا مكان لها. أهرول وأُقذَف، يكنســني الصدى! الأرض بعيدة بلا طريق، الأرض تنزل بلا عتبة».

وهــذه الصور لا يجمعها شيء ســوى الجنون والخيال، القوة الســوريالية المعلنة. ولا يزال أمر الخــوف قائمًا ومســيطرًا على جــو القصيدة العام، وكذا هو الأمر بالنســبة لحضــور الثنائيات المتضــادة، فالأرض تقابل الســقف. وهناك تأكيد على الســير العبثي إلى اللامــكان. أو إلى المكان البعيد الذي لا عتبة له ولا بداية.

وتبتر هذه القطعة الشعرية بسطر شعري منفرد، على أنه يشكل صورة سوريالية أخرى يُبعث فيها الأنا إلى الهواء.

«أطلَــق على الهواء، أغرز الهواء بألياقي». وكأن مســيرته عبثية أو مجانية لا مكان حُدّد لها أو لا غايــة لها. وهذه المجانيــة أو العبثية موجودة في داخله وفي ألياقه كذلــك. وهو أمر يقوم به الأنا مــن منطلــق إرادة ذاتية وليس بصورة قسرية. إذن هو من يبرمج لهذه العبثية. وتســتمر لعبة الجنون أو المقاطع المتفرقة من حلم الشاعر في المقطع التالي:

«بلا تعتّه، الحركة ليست ضد الليل، الحركة عمياء ترى بالليل. قم! المصباح خادم ويدك خادمة. (أضحك مني) قم! هوذا أنا، الباب يُطرق».

وفي حوار إضافي مع شــخص مجهول يشــير ثانية إلى موتيف الليل. والليل في الســوريالية، كما عند الحاج، موضع انشــغال كبير، إذ فيه الحقول الكثيرة التي تحتاج أن يلجها الإنســان. وإليه تتجه الحركة، حركة البحث والرغبة. الإبصار في العتمة، والمصباح واليد خادمان، أي لا يملكان أمرهما، وبذا تســقط الأدوات المســاعدة ويكون لا بد من استثارة النفس وحثها على القيام لأداء المهمة، لربما تكون هذه المهمة فتح الباب. والباب في هذه القصيدة لديه ما يقوله أيضًا:

«الباب: هنا الموت. وجهه وجه القدر وظهره الضياع. يُطرق ولا ينتفض، فهو يبقى»

في هذا الســطر نلاحظ معادلتين. الأولى هي الوجهــان للموت، فإما مواجهة القدر، وإما اختيار التقهقــر الــذي يــودي إلى الضيــاع. أما المعادلــة الثانية فهي التــي يكون فيهــا الصمود وعدم الانتفاض علامة البقاء. علاوة على أن ذلك يشكل تناقضًا مع الجو العام للقصيدة وهو الخوف. لأن الانتفــاض فيــه شيء من الخوف. ونســتطيع أن نذهــب إلى أبعد من ذلك فنقــول إن معنى الانتفاض يدل على انقطاع سلســلة من الأفكار أو الغوص في حديث النفس الذي يدور بصورة تلقائية ولا شعورية. ولذا فإن هذا الباب يستمد حياته من انسياب الأفكار أو عالم اللاشعور.

بعد ذلك ينتقل إلى صورة أو مشهد شعري جديد. وهذه الصور المتتالية تشير إلى الكتابة الآلية، ولعل تقســيمها على المســتوى الجرافي للنص، بحيث تبدو كل قطعة منفردة بذاتها، يساعدنا في تأكيد الكتابة الآلية وسيطرة عالم اللاشعور على القصيدة.

«يجب أن أبكي. كيف نســيت أن الدموع تعكر المرايا؟ المرآة غابة لكن الدمعة فدائي. فلأســمع جلبتكِ أيتها الرفيقة! فلأرفع لواءك حتى تتقطع أوتار كتفي!».

بصــورة عكســية، يرفض الأنا الصفاء الموجــود في المرايا، ويرى بالدموع ذلــك المعكر، مع أنها اتصفت بأنها تغسل وتطهر القلب مثلاً من أثقاله. هكذا في عرف السوريالية، تدخل المفردات في

علاقات جديدة، وفي بعض الأحيان تكون هادمة وقائمة على أنقاض علاقات تقليدية أو قديمة.

والقــارئ الذي يظن أن الشــاعر يمنحه الراحة والفرصة للتركيز في جو الدمع هذا، يجد نفســه مخطئًا. ومع أنه يكرر ثانية «تمطر فوق البحر» بســطر منفرد، إلا أنه يعلن: «لم يعد في العالم دمعة». والســؤال هل غابت الدموع لأنه في حاجة إليها، بمعنى أن حاجته هي أمر غير موجود؟ أم أنــه اســتغل كل الدموع ليعكر المرايا؟ عــلى أن القارئ أبدًا لا يحظى بإجابات شــافية، وإذا اعتقد أنه بمتابعة القراءة ســيجد الجواب، يجد نفسه يتورط أكثر فأكثر في المتاهة. فها هو الأنا المتكلم يســد الطريق بالسؤال عن الحزن. والســؤال ها هنا يبدو وكأنه استمرار لحديث مبتور، وتأتي الإجابة:

«ما سعر رجل حزين! التغضن علامة، الغضب إبحار. دُرف الصرْع تذيع الربيع، وعند الصباح تتعانق المذبحة والظفر وحسدًا أخلع وجنتي».

في هذه القطعة نجد عدة جمل خبرية تامة. ويســتطيع القارئ بوجه أو بآخر أن يؤول أو يفهم كل جملة على حدة. إلا أنه يتورط حين يفاجئه التسلسل والتجاور اللامنطقي بين الجمل. هناك انتقــال من جو الحــزن، إلى الغضب، فالجنون الــذي ينشر الربيع والذي آمنت به الســوريالية كآليــة ناجعــة لتحرير النفس من القيــود التي ينصبها العقل، من ثم جــو ممزوج بين الحرب، الــدم والفــوز بالمعركة التي على ما يبدو يخاف الفائز فيها إظهار علامات الفرح على وجهه كي لا يُحسد، ولذا نجد أن الصور الموجودة فيها ما فيها من غرابة، فيقرر أن يخلع وجنتيه، وكذلك الجنون هو ما ينشر الربيع علامة الخصب والإزهار، وجميعها صور تفتقر إلى المعقول والمنطق. والأنا الذي قد شــعر بفوزه وأخفاه من الحســد، لا يهدأ له بال إذ يستدرك: «لكن ما الخوف! ما الخوف؟ لا تبدأ. سأضؤل، وأصمت. جناحك. عينك الأفقية! مولاي، لا! خذ قبلي الآخرين..... دم حديث».

مع هذه القطعة، نجد أنفســنا نغلق الدائرة، فأول ما أطلعنا عليه الشــاعر وباح به هو الخوف، ليعــود ليكرره في الخاتمة بشــكل صريح، مع العلم أن الجو العــام للقصيدة احتوى على الكثير من شحنات الخوف، وبتكرار هذه اللفظة أكثر من مرة في القصيدة يجعلنا ننظر إليها كموتيف يســتدعي الوقوف عنــده. ويجعلنا نتســاءل عن سر خوف الأنــا المتكلم في القصيــدة. وبنظرة سريعة، نلاحظ أن لفظة الخوف تكررت ثلاث مرات إلى جانب الفعل أخاف. بالإضافة إلى ألفاظ توحي بالخوف مثل الشبح الأجرد الذي يلاحقه على مدى القصيدة، أهرب، أختبي وغيرها. وفعل الخوف الذي تصدر القصيدة، قد فتح للأنا المتكلم طاقة على عوالم الحلم والخيال وكأنه يعكس

بذلـك مقاومتـه للخوف وعدم اكتراثه به، لكننا مع نهاية القصيدة نشـعر أنه يعيد السـؤال أو الاستهلال الذي بدأه، لكنه يتراجع، ويعلن: لا تبدأ. لأنه مع البداية من جديد سيشعر بالتقلص، وسـوف يصمت، إلا أن ما يلاحقه يحلق ويرسـم لاقتناصه هو، ورغم توسـلاته بأخذ الآخرين قبله، إلا أنه يختاره هو، فتأتي النقاط الثلاث علامة لإصابته، وتختتم القصيدة بالدم الذي سُفك الآن: دم حديث. وبذلك يشـكل الخوف كلمة مفتاحية، تجلعنا نفهم مع انتهاء القصيدة أن الأنا المتكلم يخشى من أمر قائم. الشـبح الأجرد الذي يوحي أنه مجوف، خالٍ أو سـطحي، وهو الذي يحدجـه مرة بعين واحـدة توحي بقصر الرؤيـة، أو رؤية محدودة، ومـرة يحدجه بعين أفقية وليسـت عمودية عمقية. مقابل النظرة الأفقية يتسـاءل الأنا بصورة استنكارية «أهرب أين وأنا الأفق؟»، وتنتهي القصيدة ب «دم حديث».

دم حديـث ومضامـين وأسـاليب حديثة، تخالف الـدم القديم الـذي ينعكس بالشـبح الأجرد كاسـتعارة للموروث الأدبي الكلاسيكي ذي النظرة الأفقية. وهذا ما يجعلنا نستحضر ما يقوله الحاج في مقدمة الديوان: «نحن في زمن السرطان: هنا، وفي الداخل. الفن إما يجاري وإما يموت. لقـد جـارى، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشـعر[45] الجديد. [...] نحـن في زمن السرطان: نثرًا وشـعرًا وكل شيء. قصيدة النثـر خليقة هذا الزمن، حليفته، ومصيره».[46] لذا يتوسـل الأنا المتكلم في نهاية القصيدة «مولاي، لا! خذ قبلي الآخرين!». فليتم أخذ الآخرين، ليحل محلهم الدم الحديـث. هدم ما كان وتأسـيس لجديـد مغاير، هي ذاتها المهمة التي أخذتها السـوريالية على عاتقها، وبالتالي تحقق هذه القصيدة أهم مميزات الشـعر السوريالي إلى جانب تلك الملامح التي حضرت بها بوضوح مثل الرغبة، المرأة، البحث عن الذات، الجنون والحلم، الكتابة الآلية وإلغاء الثنائيات المتضادة في جو يطغى عليه الانسياب اللاشعوري للنفس.

ولا بـد لنـا كذلك، أن نشـير إلى أمر آخـر خاصة مع ختـام القصيدة ب «دم حديـث»، وجميع الإيحاءات التي تشير إلى حقيقة معالجة الشعر داخل القصيدة، ومع استحضار الاقتباس أعلاه حول زمن السرطان وقصيدة النثر، فإن الحاج يحقق إلى جانب المستوى الميتا شعري، أهم ركن من أركان قصيدة النثر التي دعت إليها الباحثة الفرنسـية سوزان بيرنارد وتبناها الحاج، وهي ميزة المجانية، إذ لا هدف للقصيدة خارج ذاتها.

45 في نفس السـياق، تذكر خالدة سـعيد أن الحاج أعلن إعجابه الشديد بأحد الشعراء السورياليين وهو أنتونان آرتو، كان يعتـبره «المريض الكبير» أو «الملعون الكبير»، وإلى حد ما، تلاحظ سـعيد أن هناك أوجه تشـابه بين الشـاعر الفرنسي والشاعر اللبناني، وأن الأخير يعتبر الأول مثالاً يريد أن يحتذيه، وهو الذي يكتب في أعداد **شعر** دراسة عن الشاعر آرتو. راجع: سعيد، 1979، ص 66.

46 الحاج، 1994، ص 23–24.

2. قصيدة ترتيلة مبعثرة

نحــن بصدد قصيــدة نثر أخرى لأنسي الحــاج. ويحيلنا عنوان هذه القصيــدة المميز إلى مقدمة ديــوان **لن**. فالترتيلة التي خلناها قصيدة منظومة، أو ترنيمة دينية، نجدها عند الحاج مبعثرة. تمامًــا كقصيــدة النثر التي رأى بها ملتقــى للفوضى الهدامة من جهــة، وللتنظيم الهندسي من الجهــة المقابلة. ونســتطيع الذهاب إلى أبعد من ذلــك فنقول إن العنوان يحتــوي على بعد ميتا شعري، الأمر الذي امتاز به أنسي الحاج بشكل كبير.[47] وكأن الشاعر يقول هاكم جنسًا أدبيًا هو قصيدة النثر، فيكون النص الواقع تحت العنوان عبارة عن حديث عن عملية الكتابة ضمن هذا الجنــس. أضف إلى ذلك، فهو، العنوان، الواجهة الأولى التي تعلن عن ميزة ســوريالية. الفوضى والبعثــرة. فعند الســوريالية لا يوجد تنظيــم للتراتيل، بل هناك اقتحام لهــذه الصفة ومحاولة لنبذهــا. والقارئ الذي يبدأ بمحاولة لبناء أفق توقعات انطلاقًا من العنوان، يســتطيع أن يتهيأ لقــراءة مقاطــع مبعثرة لا صلة بينها. ولا بد والحال هــذه أن يكون هناك توظيف كبير للاوعي والكتابة الآلية.

عندمــا ننتقل إلى جســد النص، نلاحظ أن القصيدة تظهر على شــكل مقاطــع متراوحة الطول لا يحكمهــا وزن أو قافيــة. وإنه لمن ســمات قصيدة النثر، كما هو الحال بالنســبة إلى الشــعر الســوريالي، الاســتغناء عن تجميلات الوزن والقافية، بالمقابل هناك اعتماد كلي على الموســيقى الداخليــة التي تُخلق بفعــل الحروف، الكلمات، علاقــات تلك الكلمات مع بعضهــا، والتوترات الناتجة عن مادة النص.

تبدأ لعبة اللا منطق وعدم الوضوح في هذه القصيدة منذ أسطرها الأولى:

«لن أسميك اسمًا موسيقيًا، لن أتبرع لك بمفاجأة

إنني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده

47 إن مســألة الميتا شــعرية لدى الحاج، تعكس وجهة نظره وكذلك وجهة نظر مجلة **شــعر**. خاصة من منطلقهما الذي يربط بين القصيدة الحديثة ووجود لغة شــعرية جديدة، من هنا برزت إشــكالية التعبير عن الجديد بالقديم. فكان على الشاعر أن يعالج، إذا صح التعبير، هذه الإشكالية في شعره، فظهرت سمة الميتا شعر كنقد للشعر داخله، وكذلك رفض الأســاليب القديمة للكتابة. وهو أمر شــائع في قصائد الحاج، لكن بواردي يلاحظ أن الحاج لا يبرز هذا الجانب بشــكل علني، مما يدخل القارئ والناقد في إشــكالية تمييزها. راجع: Bawardi, 2007, p. 42. ولا بد لنا في الســياق ذاته، أن نلاحظ أن الحاج قد أفلح بخلق لغة جديدة تناســب القصيدة الحديثة، وهو ما جعل أدونيس يكتب عنه ويقول: «معك يزداد استخدامنا لحاضر الكلمة، ويزداد نسياننا لماضيها، وتخلينا عن تاريخها. ومعك يصير شعرنا حركة طلقة، فعلاً حرًا، تناقضًا مدهشًا– أعني يقترب شعرنا، معك، أن يكون شعرًا». أدونيس، 2005، ص 323–324.

إنني جائزة باسمك»

يســتهل الشــاعر قصيدته بلفظة لن، اللفظة التي احتلت عنوان الديوان. هذا الاستهلال يجعلنا نفكر أن ثمة أحداثًا سبقت بداية النص. بمعنى أن هناك شيئًا ما قد حصل نجهله نحن كقراء، وهو غير موجود في النص، وبناءً عليه قرر المتكلم ألا يمنح المخاطبة اسمًا موسيقيًا.

وتحتوي هذه القطعة على أربع جمل تامة. قاموســها اللغوي ســهل وبســيط، يستطيع القارئ التعامل مع كل جملة على حدة وفهمها بمســتوى ســطحي، واجدًا صعوبة في الربط بين الجمل أجمعها ككتلة نصية. فلو أعجبتنا الجملة الأولى «لن أســميك اسمًا موسيقيًا»، رغم أنها تحتوي على شحنة موسيقية متوترة، نلاحظ أن الجملة التالية لها تقوم على صورة غريبة. فنحن لم نعتد التبرع بهدية، إنما الهدية تُهدى. ويشــق اللامنطق واللاوعي طريقه إلى الجملة التي تلي: «إنني شــغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده» وهي جملة ســوريالية بامتياز. أولاً لحضور المرأة فيها وتواجدها في مركز الحديث، وفي مركز قوة. فانتصار المتكلم يتحقق من خلالها ومن خلال عريها. وهنا نعود إلى فكرة السوريالية التي آمنت أن المرأة، وإقامة علاقة معها تحققان للرجل ذاته وكليته. ومن هنا يؤدي العري، بما يوحيه من رغبة جســدية، إلى مجد الهذيان. والهذيان، كما الجنون هو القوة الدافقة وأســاس الشعر السوريالي.[48] فبالهذيان تتحقق حرية النفس من المنطق والعقل، وذلك يتم من خلال المرأة. والحديث هنا هو عن لحظة آنية، كأن المتكلم موجود مع المرأة ويقوم بكتابة القصيدة. ولا بد من الإشــارة إلى أن العلاقة ليســت علاقة قائمة على بعد مكاني. وهذا أمر خارج عن المأنوس في الشعر. هناك إباحية وكسر لحواجز الممنوع.

وتأتي بعد ذلك الجملة الرابعة التي ترتبط أكثر مع الجملة الأولى والثانية أكثر من الثالثة. وكأن الجملة الثالثة كانت بمثابة دخيلة، حالت دون انسياب الشطر الأول إلى الرابع، وهنا تبرز حقيقة الهذيان أو الكتابة الآلية التي تفتقر إلى المنطق. ناهيك أن هذه الجملة كذلك تنطوي على صورة شعرية غريبة يكون فيها الأنا بمثابة جائزة باسم المخاطبة.

ومــن الملاحــظ من خلال هــذه القطعة بمجملها أن المــرأة تحظى باهتمام القارئ لأن الشــاعر قــام بعملية تبئير وتســليط ضوء عليهــا، ونجد عدا ذلك أن المرأة في مركز قــوة، فبداية القطعة

48 الجنون بالذات، لدى الحاج كما هو لدى السوريالية إمكانية تحقق حرية الإنسان، وبه فقط يمكن إحداث الانقلاب. لذا نجده في مقدمة **لن** يقول: «إما الاختناق وإما الجنون. بالجنون وحده ينتصر المتمرد ويفسح المجال لصوته كي يُسمع. ينبغي أن يقف في الشارع ويشتم بصوت عال، يلعن، وينبئ هذه البلاد، وكل بلاد متعصبة لرجعتها وجهلها، لا تقاوَم إلا بالجنون». الحاج، 1994، ص 14.

هي إعلان عن رد فعل من جهة الأنا، ما يعني أنه وجد نفســه ضعيفًا وأراد الانتقام أو المعاقبة بصــورة أو بأخــرى، ثم إنه بعد ذلك يتحول إلى انصياع تام لها، وكأنه عبد لها ليتحقق له المجد من خلالها ويكون جائزة باسمها.

ومــن خــلال هذه القطعة نســتطيع أن نجد خط تــلاؤم بين العنوان والقصيــدة. ذلك أن ورود الجمــل الأولى جاء بصــورة مبعثرة بعيدة كليًا عن الترابط المنطقي ســواء أكان ذلك بين الجمل أو في داخلهــا. هــذه الصورة ناجمة عن أنا موجود بوضع غير طبيعي أو مشــوش. وهو يعلنها صريحة أن عري المرأة ما يسبب له هذا الهذيان والتشويش في فكره ونفسه.[49] وإنه لمن المفيد في هذا المقام أن نعقد مقارنة بين الصوفية والسوريالية. فحالة التشويش هذه تتحصل للصوفي إثر وارد إلهي يصيب قلبه فيجعله مشوشًا، وعليه فإننا نجد أن أحد التعريفات للمحبة في **الرسالة القشــيرية** يقتضي أن «المحبة تشــويش في القلوب يقع من المحبــوب»،[50] في أعقاب تلك الحالة، ومن هول الصدمة، يأخذ الصوفي بالشــطح فتتولد لديه مقاطع شــعرية تروي تجربته في الحب الإلهي، وإن تلك المقاطع تفتقر إلى الترتيب والمنطق. في المقابل تكون المرأة عند السوريالي معادلاً موضوعيًــا للمحبوب الإلهي. حالة الدوخان التي تحدث للمحب بتأثير من المرأة وعريها بالذات، كطاقــة إباحية خلاقة، هي هي ما يدفع به إلى الشــعر لتكون ملهمــة الهذيان- الإبداع، من هنا نلفت أيضًا إلى أهمية الجسد، جسد المرأة تحديدًا، وحضوره المكثف لدى الحاج كمساهم في هذه الطاقة الخلاقة والكاشفة، وكمحقق للحرية.[51]

يســتمر مــشروع الهذيان والكتابة الآليــة في القطعة التالية. وإذا كان الأنا منشــغلاً في القطعة السابقة بمحاولة تسمية المحبوبة وتعريفها هي أو الحالة التي تربطه بها، فإنه فيما يلي يحاول منح تعريف لمفاهيم من مجالات مختلفة لا رابط بينها وبين ما سبقها:

«ما معنى الرمز؟ فم في الماء

لكني فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف.

49 إن هذا التشــويش ينعكس أيضًا على قارئ القصيدة. فإذا كانت المخاطبة هي من تحدث التشــويش للأنا المتكلم، فإن قصيدته التي تُخلق في ظل هذه الحالة مشوشــة كذلك. في المســتوى البعيد، يؤكد ذلك على طول النفس الشعري وهو ما يتميز به الحاج. وترى عطارد حيدر أن مباني قصائد الحاج تتميز إما بالقطع التي لا مجال لأخذ النفس بين أسطرها، لا فراغات أو مجالات تمكن القارئ من القبض والتوســع في ظلال الكلمات، وإما نجد لديه أســطرًا قصيرة تحتوي على مفاجآت، اســتطرادات، عرقلة وتوتر. وفي جميعها يحقق الحاج درجة التشتت التي سبق لنا ذكرها. Haidar, 2008, p. 167.

50 القشيري، د.ت، ص 426.

51 Deeb, 1983, p. 71.

الرمز غيب

وسرتك تغيب العالم كدوار الماء

الرمز قوة، ووهجك كسل مسلح

وأنا جرثومة مدللة بين نهديك.»

يطرح الشاعر في سطر هذه القطعة الأول سؤالاً يبدو لنا أنه خارج لحمة النص كقصيدة، إذ لم نعتد أو لم ننتظر من الشعر، الذي يقوم في جزء منه على الرمز، أن يطرح هذا السؤال. وبكلمات أخرى فإن هذا السؤال يتناسب ونصوص بحث ودراسة للشعر الحديث، فالناقد أو الدارس قد يسأل هذا السؤال، ويسعى بعد ذلك للإجابة عليه بصورة علمية. أما طرح شاعر ضمن قصيدة هذا السؤال، فمعنى ذلك أن الشعر خرج من نطاق وظائفه وانشغاله المحدود، وبذلك أيضًا تتحقق ميزة المجانية التي تحدث عنها الحاج في مقدمته لتكون بذلك القصيدة نفسها موضع انشغالها، لا تسعى إلى شيء خارج أسوارها. زد على ذلك أن هذا أحد المطالب الأساسية للسوريالية التي ترى بالشعر معالجًا لجوانب مختلفة من الحياة ومن ضمنها الأدب نفسه. والشعر إلى ذلك سعى إلى تعريف الأشياء من جديد.

ولو عثرنا على جانب من الجدة والغرابة في ظهور هذا السؤال في قصيدة، نجد أنفسنا نُصدم ونستغرب أكثر حين تلقّينا لجواب السؤال: «فم في الماء» وهي إجابة لا تخلو من مفارقة إلى جانب الصدمة التي تحدثها للقارئ. وتشكل الإجابة ذاتها رمزًا عميق المعنى. الفم هو مصدر الكلام، ولكنه موجود في الماء حيث يصبح الكلام صعبًا، ولا يمكن فهمه. هكذا هو الرمز تركيبة تمتاز بالضبابية والإبهام. في هذا الجانب كذلك يمكننا أن نلمس المستوى الميتا-شعري في القصيدة. وعلى ما يبدو فإن الأنا ما يزال تحت تأثير الهذيان الذي أصابه مع بداية القصيدة. هذا الهذيان يدفعه إلى الكلام بصورة غريبة أو آلية أو مستعصية.

وتستمر غرابة الصورة السوريالية إلى السطر الذي يلي، لتتأكد أكثر عبثية ومجانية السوريالية: «لكني فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف».[52]

52 قد يكون من المفيد أن نذكر تأثر الحاج بالنصوص الدينية التوراتية والإنجيلية. وفيما يتعلق بالعبثية، يستحضرنا سفر الجامعة من العهد القديم، حين يقول الجامعة: «باطل الأباطيل الكل باطل»، وهي ثيمة تتردد في السفر كله وتشير إلى عدمية العالم وعمل الإنسان طالما أنه غير مسخر لله. وهناك من لاحظ أن قصائد الحاج المتميزة بتعدد دلالاتها، تفضي إلى أبعاد دينية وما ورائية، ومن بينها إشكالية مواجهة الوجود والعدم. راجع: يحياوي، 2008، ص 51.

ولو توقفنا هنا قليلاً عند المعجم الشعري السوريالي، نشير إلى حقيقة تلك المفردات التي توحي بالعنف، أو النية في هدم الكائن والسائد، والاستخفاف بجدوى الأمور والحياة، وكذلك تميز هذا القامــوس بالإباحية والخروج على قانــون الأدب والأخلاق ولذا نجد مثلاً مفردات مثل: مخترقة، عري، بلا هدف، هذيان إلى جانب تلك المفردات التي ترد في تتمة النص، والتي سنأتي على ذكرها وتحليلها.

وتتعــدد الصــور التي أخذها الرمز في القصيدة. فمن ظهوره كشيء غير واضح في مادة شــفافة (الماء) إلى ظهور كالصلع، لا شــعر ولا أشــياء تخفي الجلدة، الــشيء المحجوب. ونلاحظ أن هذا التــدرج يحصــل في خطاب الأنا ذاته، عــلى أن ما يلي من صور تدخل فيها شــخصية المخاطبة: «الرمز غيب... وسرتك تغيّب العالم كدوّار الماء.... الرمز قوة، ووهجك كسل مسلّح».

في هذه الأسطر يتخذ الرمز أبعادًا أكثر عمقًا وقوة، تعود إلى كونه غامضًا أكثر، فهو الغيب ذاته. والغيب يستدعي مفردات أخرى إذ تغيّب سرّة المحبوبة العالم. كأن الكلمات تنساب بصورة آلية لا منطقية. وإنه لمن المفيد الانتباه إلى فكرة الفوضى الهدامة التي وجدناها كميزة لقصيدة النثر، وكذلك للســوريالية إجمالاً حين خلصنا إلى نتيجة مفادها أن الســوريالية اســتقت من الدادئية مبدأ العبثية المطلقة لتسخره بصورة أكثر إيجابية وبناءً. فتشكل الكتابة الآلية مقاطع بصورة فوضويــة لا منطــق فيها، إلا أنه لا يمكننا أن ننفي حقيقة وجــود المنطق في اللامنطق، من هنا، لا نخطــئ إذا اعتبرنــا أن هذه المقاطع، وعلى وجه الخصوص المقطــع الحالي، تخفي من ورائها معنــى. الــسرّة عند المخاطبة توازي الرمز، وكما أن الرمز هو الغيب، فهي كذلك غيب، بل بيدها تغييب ما حولها، فبالدورة التي تحدثها مثل دوار الماء تغيّب العالم بمن فيه. ولا بد هنا من أن نتذكــر أمرين: الأول أن السرة تحيلنا إلى حبل المشــيمة وارتباط المولــود ونموه من خلال حلقة الوصل هذه بينه وبين والدته، ما يعني أن الأم/ المرأة هي أســاس ولادة ونمو البشر أجمع. أما الأمر الثاني، فهو قصة خلق العالم، حيث العالم كان في ظهر الغيب إلى أن بدأت عملية الخلق من الســموات والأرض حتى الإنسان وســائر الكائنات الحية. المرأة بسرتها، تعيد العالم إلى النقطة الأولى، وكأنها تشــكل ندًا لله. وبذلك تتحقق فكرة الســوريالية التي ترى بالمرأة أســاس الكون والعالم، ولا يعود بعد ذلك شيء أقدس منها ومن الحب.

الأهــم من ذلك أننا حين نقارن بين صورة الرمز المقترنة بالأنا وبين صورة الرمز المقترنة بالمرأة ندرك حقيقة وعي الشــاعر بموقفه الضعيــف أمام المرأة القوية. وحالة الــدوران التي تحدثها الــسرّة لا تســتثني الأنــا المتكلم، بل هو أولهم، لأنه هو من يقوم برســم ونقــل الصورة، وبفعل

الدوران يتعزز هذيانه فيكتب تحت تأثير هذا الهذيان والتشويش وكذلك الجنون. وهذا ما يؤكد على قوة موقع المخاطبة مقابل الأنا، الأمر الذي يتعزز بالسطر التالي: «وأنا جرثومة مدللة بين نهديك».

وفي هذا السطر كما في الأسطر التي سبقت، هناك إباحية وحسية أرادت السوريالية حضورها بقوة في الشعر. وبها يتأكد ضعف وصغر الأنا الذي يبدو في هذه الصورة كجرثومة مقابل عظم المرأة. إلا أن هذه الجرثومة برغم وضاعتها تحظى بالدلال.

بصورة غير مسبوقة بإنذار ينتقل الأنا إلى صورة جديدة. لكنه يجعل مسافة بين القطعتين، ربما ليدل على بداية شيء جديد: «لقد عمدوهن بأسماء غريبة.... إذا دعوتك شيئًا فسأنساه».

إلى هذه اللحظة شهدنا جدلية يتقابل فيها الأنا والمخاطبة. أما هنا فيظهر ضمير جديد، هن. ولا يترك الشاعر مجالاً للقارئ كي يرجع إلى الخلف قليلاً ويستدل إلى من يعود الضمير. الأمر الذي يأخذ القارئ للاقتناع بفكرة الكتابة الآلية في القصيدة. ومرة أخرى يمكننا أن نلمس أن السوريالية اختلفت عن الحركة الدادئية بأن عبثيتها كانت ذات جدوى ولم تكن مطلقة. وبرغم الاحتمالات المتعددة التي يمكن معها إحالة الضمير، بحيث يمكن القول بأن ما يُقصَد بالضمير مجموعة من النساء كانت بينهن الحبيبة التي يتغزل بها الأنا ويخاطبها ويبذل مجهودًا بمنحها اسمًا مغايرًا لأسماء باقي النساء. وبما أن القصيدة السوريالية، لا تستريح إلى معنى واحد، وتتميز بالتملص والانفلات من قبضة الشاعر، نستطيع حينها أن نأخذ الضمير هن على جانب آخر، خاصة وأننا لمسنا على امتداد القصيدة المستوى الميتا-شعري، فإنه لمن المنطق أن نرى بالمخاطبة قصيدة انتهى من كتابتها الشاعر وهو الآن بصدد تسميتها، ولا يريد لها اسمًا كأسماء القصائد التي أُعطيت من قبل، وبالتالي نعتبر الضمير دالاً على مجموعة قصائد. وهو أمر يتلاءم مع السياق أكثر، الأمر الذي يتأكد من القطعة التالية:

«هناك كتب لها رائحة الغرف وأناديها يا كتبًا لك رائحة الغرف. هناك شعر كالزجاج المكسر أناديه: أيها الزجاج المكسر. لكن لم أمسكْ لك بمنادى. أنت واضحة تتعقبني سمرتك ولهاث رحمك يسكنني».

ومن الواضح أن للأنا موقفًا من قضية التسمية. ومن الحجم الذي تأخذه في النص، نشعر بأهميتها ومركزيتها. ومن الواضح أنه تم عقد مقارنة بصورة خفية في طرفها الأول الأنا ومخاطبته التي انتصرت عليه وأغرقته في هذيانه. أما الطرف الثاني نجد فيه مجموعة من

المجهولين أمام «هن» كذلك هم لهم مواقفهم من مخاطباتهم. إلا أنهم يختلفون عن الأنا المتكلم في القصيدة في أنهم قيدوهن وعمدوهن بأسـماء، في حين يسـتخف الأنا بالتسمية لدرجة أنه إذا أطرها باسـم فسوف ينسـاه. وفي المقطع الذي أمامنا نلمس كذلك بعدًا نقديًا ويعبر بصورة أو بأخرى أن الأشـياء تُسـمى وفق صفاتها، فتعنون الكتب برائحة الغرف. والشـعر الذي يشـبه الزجـاج المكسر يأخذ هذا العنوان أو التسـمية. هـذه التركيبة بالذات، الزجـاج المكسر، تحيلنا إلى العنوان، لأنها تنضوي على نوع من البعثرة. وكأنه يشـير إلى أن عملية التسـمية هي بمثابة وسيلة مساعدة لفهم ما هو غير واضح أو مفهوم. كل الأمور سُميت لكن المخاطبة تستعصي على التسمية، ويعلن أنه لم يجد لها منادى. والسبب من وراء ذلك أنها واضحة ولا حاجة لما يفسرها. كأن التسمية جاءت للتفسير.[53]

والسؤال المطروح هنا، هل عدم التسمية نابع من ضعف، إذ يرى المتكلم نفسه ضعيفًا أمام قوة المخاطبة، وهو يحتاج للكلام والبحث عن اسم ليفرغ عن نفسه هول ما أحدثته المرأة بإثارتها؟ أم أن ذلك دليل قوة فيلتزم الصمت مؤثرًا البوح على التسمية؟

الإجابـة لا تأتينـا مباشرة، بل هنـاك انتقال مفاجئ إلى مشـهد آخر: «تؤديـن أدوارك في عيني وتفتحين شبابيك في نخاعي».

في هذا السطر يتخيل القارئ مشهدًا غريبًا تكون فيه عينا الأنا بمثابة خشبة المسرح تؤدي عليها المخاطبة أدوارها.

ومن الشـبابيك التي تفتحها في نخاع الأنا نلمس المعتقد السـوريالي الذي من خلاله تكون المرأة طاقة إلهام وإيحاء، ومجالاً لاكتشاف العالم والذات. المرأة كذلك آلية للغوص في عالم الأحلام، إلا أن ما يميزها حقيقة امتزاج الوعي باللاوعي، وبصورة أو بأخرى، هذا ما أشار إليه بريتون حين أراد للسوريالية الوصول إلى النقطة العليا التي تتداخل فيها عوالم الوعي واللاوعي، الباطني مع الداخلي، وباختصار كل الثنائيات المتقابلة:

«الحلم في مخدعك ومخدعك حيلة واعية!

53 إن دراسـات كثيرة قد عالجت مسـألة التسمية ومنح العنوان للنص. وهناك من يرى أن العنوان اسم له وظيفة الإرشاد إلى التأويل، وهناك من يرى به صيغة نقدية للنص يضعها المؤلف لأنه أول من يحاكم نصه ويهذبه. وبالتالي يُنظر إلى العنـوان باعتبـاره أول قراءة نقدية للنـص، وإذا كان العنوان صيغة نقدية من هنا كان لا بد له من أن يتخذ موقفًا من العمل الأدبي. وهذا ما يجعلنا نضع الاحتمال أن الحاج قد فرغ من كتابة القصيدة، وهو الآن منشـغل بنقدها وبالتالي بوضع اسم لها. راجع عن العنوان: حمد، 2002، ص 39.

ولسوف أدعوكِ

آه! ماذا؟

ولسوف أكتشف لكِ سجنًا

آه

من يخرجني منه!»

يحلـم الأنـا في مخـدع المخاطبة، لا نعرف مـا هو الحلم بالضبـط، إلا أنه أهـم ركائز القصيدة السـوريالية. خاصة أنها نظرت إلى الشـاعر باعتباره رائيًا، وباعتبار الشـعر رؤيويًا.[54] في هذا الحلم لا يوجد منطق، أو خط سير واضح. هناك محاولة لكسر نظام الأشياء عبر امتزاج منطقة الوعي مع اللاوعي. هذه الرؤيا مدركة لما تخطط أو ترسم له. ويأتي السطر التالي ليعيد موضوع التسمية إلى مركزية النص. لكن الأنا يستدرك ويتعثر. ونلمس من وراء ذلك حيرته ووقوعه بين أن يبوح بالاسم أو يبقي عليها دون التسمية. ويتوعد أن يكتشف لها سجنًا، هو عبارة عن اسم يحصرها ضمن إطار ويحد من امتداد مدلولاتها. لكن السـحر ينقلب على الساحر، فيجد نفسه أسـير السـجن الذي أراده للمخاطبة. وتنتهي القصيدة بمفارقة لا شك أنها تتكشف عن جدلية امتـدت على طول القصيدة، رغم لجوء الشـاعر إلى أسـلوب التورية، التـي حاولت التمويه على القارئ، ومنحت الكتابة الآلية ناصية القصيدة.

وبذلـك، يمكننـا أن نعتبر هذه القصيدة ترتيلـةً مبعثرةً بامتياز شـكلاً ومضمونًا. ولا بد لنا في هذا المقام أن نشـير إلى أن هـذا التبعثر لم يكن خالصًا أو قاصدًا للعبثية المطلقة. لأن الشـاعر، خاصة مع تكرار موتيف التسـمية باسـتمرار، أراد أن يعالج أو يقول شـيئًا بشأن عملية كتابة الشعر، التي مع انتهائها ينشغل الشاعر بمنح قصيدته اسمًا أو عنوانًا. وكأننا قابلنا الأنا المتكلم في وضعيـة معينة، هذه الوضعية هـي بعد انتهائه من كتابة قصيدة مـا. فتأتي هذه القصيدة وكأنها حوار ذو جانبين، الأول بين الشـاعر وذاته، والثاني بين الشـاعر والقصيدة التي كتبها، والتي نجهلها كقراء. فالشـاعر لا يشركنا إلا في مرحلة التسمية، المرحلة النهائية للقصيدة. ومن خلال هذه المشـاركة يطلع الشـاعر القـارئ على موضوع هو من أهـم الموضوعات التي هدفت

54 القصيدة الرؤيوية هو ما ينشـده الحاج والسـورياليون إجمالًا. وهي ما ينجم عن امتزاج الحواس بطريقة تلغي عمل كل حاسـة على انفراد. وذلك من أجل الوصول إلى المجهول، سـيما أن الحاج رأى أن وظيفة السوريالي هي معرفة ذلك المجهول في طريق معرفة أفضل للإنسان والعالم. Haidar, 2008, pp. 165–166.

الســورياليـة إلى معالجتها وتغيير وجهها الســـائد. فتكون ظاهرة معالجة وتناول الشعر ضمن الشعر، ظاهرة الميتا- شعر، من أبرز ما قصدته وتميزت به القصيدة السوريالية.

الملاحق

ملحق (1)

هــويــة

أخاف.
الصخر لا يضغط صندوقي وتنتشر نظّارتاي. أتبسّم،
أركع، لكنْ مواعيد السرّ تلتقي والخطوات تُشعُّ،
ويدخل معطف! كُلّها في العُنُق. في العُنُق آذان
وسَرِقة.
أبحث عنكِ ، أنتِ أين يا لذّة اللّعنة! نسلُكِ
ساقط، بصماتُكِ حفّارة!
يُسلّمني النوم ليس للنوم حافّة، فأرسمُ على الفراش
طريقة؛ أفتحُ نافذة وأطير، أختبي تحت امرأتي،
أنفعلُ !
وأشتعل!...
تعال أصيح. تعال أصيح. إنّني أهتف: النصر للعِلم!
سوف يتكسّر العقرب، وأتذكّر هذا كي أُنجبَ بلا
يأس.
***
تُمطر فوق البحر
..
أُناديكَ أيُّها الشبحُ الأجرد، بصوت الحليف، والعبد،
والدليل، فأنا أعرِف. أنت هو الثأر العائد، صلْباً كالرّبا،
فاحشاً، أخرس، وخططي بلا مجاذيف. أُسدِل رأسي على
جبيني فتحدجني عينُك الوحيدة من أسفل؛ النهارُ

يتركني اللّيلُ يحميك. النهارُ يدفعني «لك اللّيل!»
فأركض، اللّيلُ رَجُل! أهربُ أين وأنا الأفق؟

***

الحياة حيّة. العين دَرَج، العين قَصَب، العينُ سوق
سوداء. عينيَ قِمْع تقفز منه الريحُ ولا تصيبه. هل
أعوي؟ الصراخ بلا حَبْل. هناك أريكة وسأصمد.

***

سوف يأتي زمن الأصدقاء لكن الانتظار
انتحر. الجياد تُسرع، عَبَثاً عَبَثاً، الخوف رقم لا نهائيّ.

***

السقفُ ينحلّ في قلبي والأرضُ لا مكانَ لها. أُهرولُ
وأُقذَف، يكنسني الصدى، صدى! الأرض بعيدة بلا
طريق، الأرض تنزل بلا عَتَبة.
أُطلَقُ على الهواء، أغرز الهواء بألياف.

***

بلا تَعَتُّه، الحركة ليست ضدّ اللّيل، الحركة عمياء
تَرى باللّيل. قُم! المصباح خادم ويدك خادمة. (أضحكُ
منّي) قم! هوذا أنا، الباب يُطرَق.
الباب: هنا الموت. وجهُهُ وجه القَدَر وظهره الضياع.
يُطرَق ولا ينتفض، فهو يبقى.

***

يجب أنْ أبكي. كيف نسيتُ أنّ الدموع تعكّر
المرايا؟ المرآة غابة لكنِ الدمعةُ فدائيّ. فلأسمع
جلَبتكِ أيّتها الرفيقة! فلأرفع لواءك حتّى تتقطّع أوتار
كتفي!
تُمطر فوق البحر
لم يعد في العالم دمعة

***

والحزن؟

ما سعر رجل حزين! التغضّن علامة، الغضب إبحار.
دُرَفُ الصّرْع تذيع الربيع، وعند الصباح تتعانق
المذبحة والظّفَر وحسداً أَخْلَعُ وجنتيّ.
لكنِ الخوف!
ما
الخوف؟
لا تبدأ. سأضؤل، وأصمت. جناحك. عينك الأُفقيّة!
مولاي: لا! خُذْ قبلي الآخرين!...
دم حديث.

ملحق (2)

ترتيلة مبعثرة

لن أسميك اسمًا موسيقيًا، لن أتبرع لك بمفاجأة
إنني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده
إنني جائزة باسمك.
ما معنى الرمز؟ فم في الماء
لكني فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف.
الرمز غيبٌ
وسُرّتك تُغيّب العالم كدوّار الماء
الرمز قوة، ووهجك كسل مسلّح
وأنا جرثومة مدللة بين نهديك.
لقد عمدوهن بأسماء غريبة
إذا دعوتك شيئًا فسأنساه.
هناك كتب لها رائحة الغرف وأناديها يا كتبًا
لك رائحة الغرف. هناك شعر كالزجاج المكسر أناديه:
أيها الزجاج المكسر. لكن لم أمسك لك بمنادى.

أنت واضحة تتعقبني سمرتك ولهاث رحمك

يسكنني.

تؤدين أدوارك في عيني وتفتحين شبابيك في

نخاعي

الحلم في مخدعك ومخدعك حيلة واعية!

ولسوف أدعوك

آه! ماذا؟

ولسوف أكتشف لك سجنًا

آه

من يخرجني منه!

ثبت المراجع

مراجع باللغة العربية

أبي شقرا، 1962 أبي شقرا، شوقي (1962)، **ماء إلى حصان العائلة**، بيروت: دار مجلة شعر.

أدونيس، 1995 أدونيس (1995)، **الصوفية والسريالية**، لندن: دار الساقي.

أدونيس، 2005 أدونيس (2005)، **زمن الشعر**، بيروت: دار الساقي.

أمهز، 1996 أمهز، محمود (1996)، **التيارات الفنية المعاصرة**، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

البستاني، 1988 البستاني، صبحي وآخرون (1988)، **الأدب اللبناني الحي**، بيروت: دار النهار.

بنيس، 1995 بنيس، محمد (1995)، **كتاب الحب: تقاطعات في ضيافة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

بواردي، 2003 بواردي، باسيليوس حنا (2003)، **مجلة شعر والحداثة الشعرية العربية**، رسالة دكتوراة غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

بيضون، 1995 بيضون، عباس (1995)، «ملاحظات حول ترجمة الشعر وأثرها في القصيدة المعاصرة»، ضمن: **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، تقديم: ليلى شرف وآخرين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بيكر، 2003 بيكر، هريبرت (2003)، «الإيروتيكا والسوريالية»، ت: رشيد بوطيب. **الكرمل- فصلية ثقافية**، ع 76- 77، ص 263- 274.

الحاج، 1994 الحاج، أنسي (1994)، **لن**، بيروت: دار الجديد.

الحاج، 1997 الحاج، أنسي (1997)، **خواتم**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

حسن، 2008 حسن، عبد الكريم (2008)، **قصيدة النثر وإنتاج الدلالة: أنسي الحاج نموذجًا**، بيروت: دار الساقي.

حسن، 2009 حسن، أمينة (2009)، **السريالية في الشعر العربي الحديث ما بين أنسي الحاج وعبد القادر الجنابي**، أطروحة ماجستير غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

حمد، 2002 حمد، محمد (2002)، **شعرية البداية في النص القصصي: يوسف إدريس نموذجًا**، أطروحة ماجستير غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

خير بك، 1986 خير بك، كمال (1986)، **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت: دار الفكر.

داغر، 1979 داغر، كميل قيصر (1979)، **أندره بريتون**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر.

درويش، 1968 درويش، محمود (1968)، **أوراق الزيتون**، عكا: دار الجليل للطباعة والنشر.

سعيد، 1979 سعيد، خالدة (1979)، **حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث**، بيروت: دار العودة.

عبيد، 2005 عبيد، محمد صابر (2005)، **رؤيا الحداثة الشعرية**، عمان: أمانة عمان.

عطية، 1981	عطيــة، نعيم (1981)، «الأوتوماتية في الشــعر السريالي»، **فصــول**، م. 1، ع. 4، ص 155 –162.
عمري، 2000	عمري، هاشــم (2000)، **قصيدة النثر في الأدب العربي: نظرة شــعراء الستينات العراقيين وجذورها**، أطروحة ماجستير غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.
غريب، 1986	غريب، سمير (1986)، **السريالية في مصر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
غريب، 1987	غريب، سمير (1987)، «السريالية والجنون»، **عالم الفكر**، م. 18، ع. 3، ص 213–228.
غريب، 1993	غريب، سمير (1993)، **راية الخيال**، القاهرة: دار الشروق.
الغزالي، 2007	الغــزالي، عبد القــادر (2007)، **قصيدة النثر العربية: الأســس النظرية والبنيات النصية**، بركان: مطبعة تريفة.
الفاخوري، 1989	الفاخوري، رياض (1989)، **مجلة «شعر» بين سلفية التكلف ومغامرة العصر**، بيروت: دار الفكر الطليق.
فحماوي، 2008	فحمــاوي، عايــدة (2008)، **مركبــات جماليــة في نســيج المعمــار الســيميائي (العنــوان، البداية، النهاية والخاتمة): تحــولات قصيدة «الهوية» عند محمود درويش**، رسالة دكتوراة غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.
فضل، 1998	فضل، صلاح (1998)، **أســاليب الشــعرية المعاصرة**، القاهــرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
القشيري، د.ت	القشــيري، عبــد الكريم بن هوزان (د.ت)، **الرســالة القشــيرية في علــم التصوف**، (تحقيق: هاني الحاج)، د.م: المكتبة التوفيقية.
مهدي، 1995	مهــدي، ســامي (1995)، **المجلات العراقيــة الريادية ودورهــا في تحديث الأدب والفن 1945–1958**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
وهبة، 1984	وهبة، مجدي (1984)، **معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان.
يحياوي، 2008	يحياوي، رشيد (2008)، **قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة**، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.

مراجع باللغة الإنجليزية

Bawardi, 2007	Bawardi, B. (2007). “Unsi al-Hajj and the metapoetic text: Writing hybridization”. *Middle Eastern Literatures*. V. 10, no. 1, pp. 35-55.
Beranek, 2005	Beranek, O. (2005). “The Surrealist Movement in Egypt”. in: *Archiv Orientalian*, 73, pp. 203- 222.
Breton, 1969	Breton, A. (1969). Manifestoes of Surrealism. Michigan The University of Michigan press.
Cardinal, 1977	Cardinal, R. (1977). *Sensibility and Creation*. London: Croom

	Helm.
Carrouges, 1974	Carrouges, M.(1974). *Andre Breton and the basic concepts of surrealism*. Alabama. University: University of Alabama press.
Dachy, 2006	Dachy, M. (2006). *Dada: The Revolt of Art*. London: Thames & Hudson.
Deeb, 1983	Deeb, Mahammad A. (1983). *Unsi Al-Hajj and the poem in prose in Modern Arabic Literature*. (unpublished Ph.D. thesis, University of Alberta).
Edgar, 1999	Edgar, A., & Sedgwick, P. (1999). *Key Concepts in Cultural Theory*. London & New York: Routledge.
Haidar, 2008	Haidar, Otared. (2008). Prose Poem and the Journal Shi'r. UK: Ithaca Press.
Hopkins, 2004	Hopkins, D (2004). *Dada and Surrealism*. Oxford: Oxford University press.
Ladimer, 1980	Ladimer, B. (1980). "Maddness and the Irrational in the Work of Andre Breton: A Feminist Perspective". *Feminist Studies*, v. 6, no. 1, pp. 175-195.
Matthews, 1965	Matthews, J (1965). *An Introduction To Surrealism*. U. S. A: Kingsport
Matthews, 1982	Matthews, J. (1982). Surrealism, Insanity, and Poetry. N.Y: Syracuse University Press.
Primenger, 1974	Primenger, A. (1975). *Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
Williams, 1987	Williams, V. (1987). *Surrealism, Quantum Philosophy and World War I*. New York: Garland Publishing.

مواقع إلكترونية

http://www.gemyakurda.net/modules.php?name=News&file=article&sid=27969

http://alghaoon.com/alghaoon/index.php?option=com_content&task=view&id=153&Itemid=42

تجربة الوصول الصُّوفيّ في تنظير أبي بكر الكلاباذي (ت: 380/990)

نموذجٌ لبُنْية الخطاب وإشكالات المُقاربة في مؤلفات القرن الميلاديّ العاشر

عرين سلامة قدسي

جامعة حيفا

«والله ما رجع مَن رجع إلا من الطريق، ولو وصلوا إليه ما رجعوا عنه» (أبو سليمان الدّاراني).[1]

(1) تقديم

يبدو أنَّ ما كُتب حول الكلاباذي نفسه لا يُعَدُّ ذا بالٍ بالنسبة لِما حظيَ به كتابه، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، من شهرةٍ وانتشار. أما الاسمُ الكامل للكلاباذي، فهو أبو بكر بن أبي إسحاق محمد بن إبراهيم بن يعقوب البخاري الكلاباذي. وتفيدنا بعض المصادر أنه مات في بخارى، وما زال قبره فيها يُزار إلى اليوم. تعتور الشكوك تاريخ وفاة الكلاباذي. أما الرأي الشائع، فهو القائل بأنه توفي عام 380/ 990.[2] ويُعَدُّ كتاب **التعرف** أحدَ أهمِّ النصوص المبكرة التي

1 الكلاباذي، 1933، ص 99.

2 انظر: Nwyia, "Al-Kalabadhi", EI2, vol. 4, p. 467؛ وكذلك مقدمة Arberry لترجمة كتاب التعرف: Arberry, 1966, p. X.

تَعْرِضُ للمــشروع الصوفي، ذلك الذي بدأ يبلور له آنذاك نظامًا متكاملا من النظريات، وأحكام السـلوك.[3] ويذهب Arberry في مقدمته للترجمة الإنجليزيـة لكتاب **التعرف** إلى أنّ هذا الكتاب يُعَـدُّ الثالثَ في أهمِّيَّته بعد **الرسـالة** للقشـيري (ت: 465/1072) و**قوت القلوب** لأبي طالب المكي (ت: 386/996). ويرجع ذلك إلى أسباب عدة، منها أنه مؤلَّفٌ موجز، فضلا عن أنّ الغايةَ من تأليفه تنبع بالدرجة الأولى من رغبة الكلاباذي في رسـم صورة إسلامية معتدلة للتصوف في عصره.[4]

ومـع أننـا لا نؤيد الإفراط في وصف الآثـار التي ترتّبت على حادثة قتـل الحلاج في مطلع القرن الميـلادي العـاشر باعتبـار أنَّ حادثةً فرديّةً كهـذه لا تملك وحدها أن تحمل مـا بولِغَ في وصفه مـن آثار ونتائج؛ فإنَّنا لا نسـتطيع أن نتجاهل تأثُّرَ الكلاباذي، الـذي كان طفلا في ذلك الوقت، بهذه الحادثة[5]، الأمر الذي قد يسـلّط كثيرًا من الضوء على تردد أصداء التعريفات التي وضعها الحـلاج لبعض الاصطلاحات الصوفية في قسـم الاصطلاحات من كتـاب الكلاباذي،[6] وذلك على الرغـم مـن تأكيد الأخير على أنَّ البيئة التي عاش فيها الحلاج كانت قد شـهدت نكوصًا حادًّا في الفكر الصوفي القويم، في منظوره.[7]

يمثّـل القرنُ العاشر نقطةَ تحوُّلٍ هامة في تاريخ التصوف الإسـلامي؛ ففـي هذه الفترة تجاوز التصوُّفُ مرحلة الحياة الدينية الفردية إلى مرحلةٍ جديدةٍ تسـتند إلى حركةٍ منظمةٍ، أو مدرسـة ذات قواعد ورسوم وأساتذة من الشيوخ لا يُمكنُ للمريد التقدم في حياة الروح بغير إرشادهم.[8]

3 بالمقارنـة مع مؤلفات الحارث المحاسـبي (ت: 243/857) التي لا تشي بوجود رؤيا متكاملـة للفكرة الصوفية، الأمر الذي ينعكس من خلال مؤلفاته التي لا تتخذ مسـاقًا شـموليًّا يعالج التجربة الصوفيـة في مفهومها الكلي، نجد مؤلف الكلاباذي ذا مساقٍ كلي، يتعامل مع التجربة الصوفية بكل أبعادها ومفاهيمها.

4 انظر: Arberry, 1966, p. XI.

5 انظر: Arberry, 1966, p. XIV.

6 من بين الاصطلاحات التي يظهر في تعريفها التأثُّر بالحلاج عند الكلاباذي، كما يشـير Massignon: «وجْد»، «سُـكر»، «جمْـع»، وعلى نحـوٍ خاصّ الثنائيـات الاصطلاحية نحو: «تجريـد وتفريد»، «تجلٍّ واسـتتار»، «فناء وبقـاء». انظر: Massignon, pp. 102- 103.

7 انظر: Nwyia, , p. 467.

8 وتجدر الإشارة إلى أنه في العهد المبكر للتصوف الإسلامي (قبل القرن الرابع للهجرة) لم تكن العلاقة بين المريد والشيخ علاقة متينة. على أنه منذ مطلع القرن الثالث للهجرة (التاسـع للميلاد) طرأ تطوّر ملحوظ على نمط هذه العلاقة، بدءًا من المناطق الشرقية لبلاد الفرس. وفيما كان المريد في المرحلة الأولى يزور شـيوخًا عدة لاكتسـاب تعاليمهم دون التزامٍ بشيخٍ واحد منهم، فإنه في المرحلة الثانية اتخذ له شيخًا خاصًّا يرتبط معه بعلاقة تلمذة وثيقة. وقد أفرزت هذه المرحلة ظاهـرة الطرق الصوفية التي تعكس الطابع المؤسسـاتي للتصوف الإسـلامي في أكثر صوره بلـورةً. وبعد أن يحصّل المريد التعاليم من شيخه، يصبح قادرًا على الحصول على ما يُسمى بالإجازة التي يُمنح معها الخرقة تمييزًا له عن غيره. انظر في هذا الصدد: Meier, 1999, pp. 189-219؛ وكذلك مقالنا: Salamah-Qudsi, 2009, pp. 384 ff.

وأخــذ منظّرو التصوف يُثبتون ما راج في الأوســاط الصوفية من مفاهيــمَ جديدةٍ باتت محاورَ للطعن في الصوفية، ومسوّغاتٍ لرميهم بالكفر والزندقة في الفترة التي عُرفت في تاريخ التصوف بمحنة الصوفية في بغداد.[9]

إنَّ الواقع التاريخي الذي رســم ظلاله على الحقبة التي وضع فيها الكلاباذي كتابَ **التعرف** لم يعــدم كثيرًا من الرؤى والتنظــيرات التي تتعارض في جوهرها والخطاب الديني السُّــنّيَّ. وبرز منظّرو التصوف الذين أرســوا دعائم ما يمكن أن ندعُوه بالخطاب الصوفي التوفيقي في إشــارة إلى ما يضاهي كتاب **التعرف** من مؤلفات انبرت إلى ترسيخ الفكر الصوفي نهجًا كليا لحياة الفرد في إطــار الجماعة، وذلك من خلال اختطاط التصوف جزءًا لا يتجزأ من حياة المســلم ومنظومة الشريعة.

ينشُــدُ هذا المقــال تناولَ عددٍ من المفاهيم التي تعكس الإشــكاليَّةَ الجوهريــة التي وقع فيها ما دعوناه بخطاب التوفيق الصوفي في تأدية مهمة التوفيق بين التصوف والفكر الإسلامي، وأبرزها «المعرفــة»، «المحبــة»، و«الفنــاء»، وهي المفاهيمُ التي تشــكّل مجتمِعةً فكــرة الوصول إلى الله، وبلوغ نهاية الطريق. وإذا كان منظّرو التصوف قد أفردوا هذه المفاهيم في أبوابٍ لها مســتقلةٍ؛ فــإنَّ الجــليّ أنَّ عملية فهم مضمونهــا، فضلا عن الوقوف عند آليات المبنــى التي يلجأ إليها هذا النموذج النصي التوفيقي، لا يمكن أن تُجرى بمعزل عن اصطلاحاتٍ أخرى قد لا تكون، في نهاية الأمر، إلا تســمياتٍ كثيرةً لتجربةٍ روحيّةٍ واحدة، كالتجلي، والرؤية، والمشــاهدة. ســنحاول فيما يلي اســتقصاءَ الآليات التي وظّفها أبو بكر الكلاباذي في التعرض لتجربة الوصول بما تتضمنه عمليةُ المقاربة ذاتُها من إشــكالاتٍ بســبب انزياح العناصر التي تكوّن هــذه التجربة عن البُنية التقليدية للفكر الديني السُّــنّي، وبمــا تفرضه المقاربةُ على المؤلف التوفيقي من نُظُمٍ أســلوبية تسند مهمته الصعبة.

9 انظر: نيكولســون، 1946، ص 21. وقد عبّر المتصوفة عن احتقارهم لعلماء الفقه تعبيرًا قاســيًا، كما يتجلى على سبيل المثال في القول التالي للمكي: «روينا عن عيسى عليه الســلام: مَثَلُ علماءِ الســوء مثلُ صخرةٍ وقعت على فم النهر، لا هي تشرب الماءَ، ولا تتركُ الماءَ يخلُصُ إلى الزرع. وكذلك علماء الدنيا، قعدوا على طريق الآخرة، فلا هم نفذوا، ولا تركوا العباد يسلكون إلى الله عزّ وجلّ». [المكي، 1310هـ، ص 141].

(2) المعرفة بالله

(2-1) عناصرها، وبُنية الخطاب الذي يعرض لها:

نبـدأ تناولنا للمعرفــة في كتاب **التعرف** من البابين اللذين أفردهمــا الكلاباذي للمعرفة، ونعني البــاب الحــادي والعشرين، والباب الثاني والعشرين. إنَّ الدليل على الله هو الله نفســه؛ ذلك أنَّ العقل لا يمكنه إدراكه بسـببٍ من عجزه، والعاجز يسـتطيع إدراك عاجزٍ مثله فحسـب. وعلى هــذا النحــو؛ فإن معرفة الله بمعناها المخصوص لا تحدث إلا إذا شــاءها الله للإنســان: «وقال بعــضُ الكبــار: لا يعرفه إلا مــن تعرَّفَ [أي الله!] إليــه، ولا يوحّده إلا من توحَّــد له، ولا يؤمن بــه إلا من لطف لــه، ولا يصفه إلا من تجلّى لسره».[10] والكلاباذي يؤكـد تباعًا كون هذه المعرفة هبةً ربانية، تقتصر على خواصّ المتصوفة ممن يبادر الله إلى تعريفهم على نفســه بنفســه. وفي هذا الســياق، ينقل الكلاباذي مصطلح «معرفة التعرُّف» عن مقولةٍ منســوبةٍ للجنيد البغدادي (ت: 297/910) يصنّــف فيها المعرفةَ الإلهية إلى صنفين: معرفــة تعرُّف، ومعرفة تعريف.[11] وتوضيحًا للفرق بين المصطلحين، نورد المخطط التالي:



10 الكلاباذي، 1933، ص 37.

11 الكلاباذي، 1933، ص 37.

والفرق بين النوعين، في تفسير الكلاباذي، يرجع إلى الاختلاف بين معرفةٍ تقوم على عملية يبادر إليها الله لتعريف الإنسان به، ومعرفةٍ غير مباشرة يتعرف فيها الإنسان وحده على الله من خلال مخلوقاته.[12] وفي هذا الصدد، يسوق الكلاباذي قولا لمحمد بن واسع،[13] قد يحتمل قراءةً متطرفة إذا نحن تناولناه مقتطعًا من سياقه العام، هو: «ما رأيتُ شيئًا إلا ورأيتُ اللهَ فيه».[14] على أنَّ هذا القول لم يرد إلا للتدليل على النمط الثاني لمعرفة الله، وهو النمطُ الاستدلاليُّ لمعرفة الله عن طريق مخلوقاته. ودليل هذا التفسير مقولةُ ابن عطاء (ت: 309/921-922 أو 311/923-924) التي تلي مقولةَ ابن واسع المذكورة: «تعرَّفَ [أي الله] إلى العامّة بخَلْقِهِ».[15] والملاحظ أنَّ الكلاباذي، إذ يتناول صور المعرفة المباشرة التي هي معرفة الخواصّ (البند الأول أعلاه)؛ فإنه يشير إلى كونها محصَّلةً عن طريق كلام الله وصفاته.[16]

إنَّ هذه الإشارة كافية، في رأينا، لإقصاء فكرة المعرفة المباشرة جانبًا، بعد أن كان الكلاباذي قد مهّد لها في تمييزه بين النوعين المذكورين. فمعرفةُ الله عن طريق كلامه، أي القرآن، وإنْ كانت أقرب إلى المباشرة من معرفته عن طريق مخلوقاته؛ فإنها تبدو أقل رقيًّا من تلك المعرفة التي ينسبها الكلاباذي للأنبياء، قائلا في معنى ذلك: «وإلى الأنبياء بنفسه، كما قال: وكذلك أوحينا إليكَ روحًا من أمرنا».[17] هكذا، تكون معرفةُ الأنبياء وحيًا هي أرقى درجات المعرفة؛ بيد أنَّ معرفته عن طريق كلامه، تُعدُّ في مفهوم الكلاباذي معرفةً راقيةً؛ وذلك لأنَّ أولها الله، وآخرها المخلوقات، في حين تبدأ معرفة العوام من المخلوقات وتنطلق باتجاه الله.

وفي الباب الثاني والعشرين المعنون بِـ «اختلافهم في المعرفة نفسها»، يجهد الكلاباذي في إثباتِ أقوالٍ لبعض المتصوفة المبكرين، يصوّر كلُّ واحدٍ منها جانبًا معينًا للمعرفة، وهي لا تعرّف جوهرَ هذه المعرفة الخاصة، بقدر ما تقدم لنا مناحيَ مختلفةً لها. ومن جهةٍ أخرى، فإنَّ التمعّن في هذه الأقوال يقودنا إلى رسم سماتٍ عامة للمعرفة الصوفية، شاء الكلاباذي التلميح لها، وذلك لمجرد اختياره هذه الأقوال دون سواها. ونود فيما يلي أن نُجمل سمات المعرفة

12 وفي هذا السياق، يميّز R.S. Bhatnagar بين تحصيل المعرفة «من الله» (from God) وبين تحصيلها «مع الله» (with God). فالأول تحصيلٌ من خلال الاطلاع على الشريعة، في حين أنّ الثاني تجربةٌ تخوضها الروح كي تصل إلى معرفةٍ مباشرةٍ «بالله» (of God). انظر: Bhantagar, 1992, p. 141.

13 هو أبو عبد الله محمد بن واسع، محدّث وزاهد من أهل البصرة. توفي عام 123هـ. انظر: الإصفهاني، 1997، ج 2، ص 392؛ وكذلك: Gramlich, 1995, pp. 21-50.

14 الكلاباذي، 1933، ص 38.

15 الكلاباذي، 1933، ص 37.

16 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 38.

17 الكلاباذي، 1933، ص 38.

الصوفية التي يمكن استجلاؤها من خلال الباب الثاني والعشرين في كتاب **التعرّف**:

1. اعتراف الإنســان بعجزه عن بلــوغ معرفة كاملة بالله، وافتقــاده لإرادته الذاتية في تحصيل المعارف؛ وذاك لأنَّ الله هو المانح، أو المانع، الوحيد لها. من هنا، ليس من قبيل الصدفة أن نجد الكلابــاذي يفتتح هذا الباب الذي يتناول ماهية المعرفــة الصوفية بالإقرار بأنَّ أول معايير هذه المعرفة «وجود جهلِكَ عند مقامِ علمِهِ».[18]

2. إنَّ مــا يهبه الله للإنســان من معــارف علوية يمكِّنُهُ مــن تحصيل نوعٍ مــن العلوم العقلية التي تشــكّل بدورهــا أدواتٍ لإثبات دعائم العقــل وتوطيد بُنيانه. ورغم مــا في هذه الفكرة من تناقــض والرؤى الصوفية الخاصة بالعلــم اللدني الذي تختلف أدواته وغاياته عن علوم العقل؛ إلا أن هــذه النظريــة التي يومئ إليها الكلابــاذي لها في واقع الأمر ما يبررهــا. فالعلوم العقلية (كعلوم الفقه وأصول الشرع الإسلامي) لا تحصُلُ للمرء إلا بوجود تطهيرٍ داخلي ومتكامل عنده ينســجم وحظيه بالمعرفة الإلهية، الأمر الذي يؤكد ارتباط التصــوف بالشرع، واعتبار الحقيقة مهــدًا للشريعة، ومركزًا لاكتســابها. ومن المثير أن نلقى الكلاباذي يســوق المقولةَ التاليةَ تدليلا على «انســجام» الحقيقة والشريعة: «أباح [أي الله!] العلمَ للعامّــةِ وخصَّ أولياءه بالمعرفة»؛[19] ثم سرعان ما يستشعر ما تحتويه من ترجيح للمعرفة (العلم الصوفي) على حساب العلم (العلم الشرعــي)، فألحقهــا مباشرةً بمقولتين تُحلان العلــم العقلي المكانةَ المركزيــة، أولاهما لأبي بكر الوراق:[20] «المعرفةُ معرفة الأشــياء بصورها وســماتها، والعلمُ علمُ الأشياء بحقائقها»، والثانية مقولة أبي ســعيد الخــراز (ت: 277/890–891): «المعرفة بالله هي علــمُ الطلب لله من قبل الوجود له، والعلمُ بالله هو بعد الوجود، فالعلم بالله أخفى وأدقّ من المعرفة بالله».[21]

إذا كان Arberry قد قســم كتاب **التعرف** إلى خمســة أجزاء، معتبِرًا الأبــواب الأربعة الأولى منه قســمًا ينفرد عما وضعه في القســم الثاني من الأبواب التالية وصولا إلى الباب الثلاثين؛[22] فإننا

18 الكلاباذي، 1933، ص 39.

19 الكلاباذي، 1933، ص 40.

20 هو محمد بن عمر الوراق الترمذي. لا يذكر القشيري تاريخ وفاته. انظر: القشيري، 1940، ص 24.

21 الكلاباذي، 1933، ص 40. ونجد بين المتصوفة من صّرح بأن العلم أرفع وأتمّ من المعرفة كالجنيد. أما الحلاج فتُنسب له رواياتٌ كثيرة تشير إلى احتقاره العلوم، كالقول التالي المنسوب له مثلاً: «يا عجبا ممن لا يعرف شعرةً من بدنه كيف تنبت سوداء أم بيضاء، كيف يعرف مكوِّن الأشياء؟ من لا يعرف المجمل والمفصّل، ولا يعرف الآخر والأول والتصاريف والعلل والحقائق والحيل لا تصحّ له معرفةُ مَنْ لم يزلْ». انظر: متز، 1940، ج 1، ص 314. وقارن ذلك أيضًا مع قول أبي حامد الغزالي مميِّزًا بين المعرفةِ والعلم: «فالعلم كرؤية النار مثلاً، والمعرفة كالاصطلاء بها». الغزالي، د.ت. ، قســم 2، ص 28.

22 نجــد هذا التقســيم في مقدمــة Arberry لكتــاب **التعــرف**: Arberry, 1966, pp. XV–XVI، وقارن هذا التقســيم

نؤثـر النظر إلى الأبواب الثلاثين الأولى من الكتاب معًا بوصفهـا وحدةً واحدةً ذات وُجهة دلالية متجانسـة؛ إذ تُلاحـظ في أبواب هذه الوحدة عنايـةُ الكلاباذي بالتعرض لموقـف التيار الصوفي المعتدل، ذلك الذي يمثّله هو بنفسه، في عددٍ من المسائل الدينية والكلامية. وهو يذكر صراحةً في نهاية الباب الثلاثين أنه قد أفرد عنايته في القسم الأول من الكتاب لشرح مذاهب هذا التيار فيما يخصُّ المسائل الكلامية المختلفة، أما في ما تبقّى من الكتاب، فإنه يشير إلى أنه سيعرض فيه إلى «بعض ما تخصصوا به من أقاويلهم وما اسـتعملوه من ألفاظهم مما تفرّدوا به، والعلوم التي عنَوْا بها، وما يدور كلامُهُم عليه، ونشرح بعضَ ما يمكنُ شرحُهُ».[23]

وبعد، فإننا إذا ألقينا نظرة عامة على موضوعات الأبواب الثلاثين الأولى من **التعرف**، لوجدنا أنّ معظمهـا أُخذ عن مجـالي الكلام و الفقه خلا مصطلحين اثنين أفرد الكلابـاذي لكلٍّ منهما بابًا مسـتقلا، وأقصد الرؤية، ومعرفة الله. ولسـنا نجهل اللُّحمة القائمـة بين هذين المصطلحين في دائرة المفاهيم الصوفية عمومًا. والسؤال الذي يُطرح في هذا السياق هو: ما الذي دعا الكلاباذي إلى إثبات هذين الموضوعين في القســم الأول من كتابه، وذلك رغم أنَّهما يتعديان الوجهة العامة لهذا القسم؟

إن هذه المســألة قـد تُحمل على أن الكلاباذي قد تعمّد التلميح إلى كـون المعرفة المتصلة بالرؤية قضية تنســجم في جوهرها والفكر الإسلامي العام. وهي، وإنْ شُحنت لاحقًا بالمعاني الصوفية؛ فإنها لا تعارض الشرع أصلا، بل تكوّن معه لَبِناتٍ أساسيةً ينبني عليها النهج الإسلامي الكلي. وحتـى يكـون هذا التخمين مقنعًا؛ فإننا بحاجة إلى افتراض فكرة أخرى، وهي أنْ يكون مفهومُ المعرفــة قد اتخــذ له في تلك الفترة مكانةً بــارزة في حقل المفاهيم التنظيريــة الصوفية، وبالتالي يمكن تفسير اختياره لدى الكلاباذي دون غيره من المفاهيم لإثباته في القسم الأول من **التعرّف**؛ وذلــك بنــاء على المنطق النظري القائل بــأن طائفة المفاهيم التي توغّــل المتصوفة في ذلك العهد بالحديث عنها دفعت مؤلفي الصوفية المعتدلين إلى الإسراع في محاولة تقديمها منسجمةً والتيار الإسلامي السني.[24]

بالتقسيم الثلاثي الذي أشار إليه الأب نويا في: Nwyia, Al-Kalabadhi, p. 467

23 الكلاباذي، 1933، ص 57.

24 يشــير أبــو العلا عفيفي إلى أن المعرفــة بالله كانت قد تحولت في طورٍ متأخر من تأريخ التصوف الإســلامي إلى مفهوم مركزي ترتهن به ســائر أجزاء الطريق. انظر: عفيفي، 1963، ص 92 -93. أما آدم ميتز، فيشــير إلى أن بروز فكرة «معرفة الله» (Knowledge of God) في القرنين الثالث والرابع للهجرة لم يعدم ما يبرره في ظلّ الشعور المتزايد بين المســلمين بالحاجــة إلى أمور حيويــة (fresh needs) تُدخل التجديد إلى روح الدين الإســلامي. وعليه، بدأت العناصر المســيحية الهيلينية تشــقّ طريقًا لها في التصوف الإسلامي، وذلك عن طريق إكســاب فكرة «معرفة الله»، تلك التي لم تحمل في عهد الرسول أكثر من معنى التجديف بالدين، معاني جديدة للخلاص والتطهير. انظر: Mez, 1937, p. 280.

وقبـل أن نُمعـن في إطلاق مثل هذه الأحكام، حريٌّ بنا التـزام الحيطة، والمباشرة في تناول باقي أجـزاء الكتاب أملا في بلورة صورةٍ نظرية عامة قد تشـكّل أساسًـا لنـا في التعاطي مع مفهوم المعرفة عند الكلاباذي باعتباره أحد المناحي المكوِّنة لتجربة الوصول الصوفية.

في القسم التالي من كتاب **التعرف**، ويمتدُّ من الباب الحادي والثلاثين إلى الباب الحادي والخمسين، وجدنـا الكلاباذي يُطلق مصطلح «علم المعرفة» مقابلا لِـ «علم الإشـارة»، ذلك الذي تفرّدت به طائفـة الصوفيـة.[25] أما «علم المعرفة» عنـده، فهو مجموع تلك العلـوم الخاصة بالحفاظ على فـروض الشريعة، والإلمام بالأصـول الفقهية وعلم المعاملات، ثم لزوم النفـس، ومعرفة آفاتها. وراء هذه العلوم يقوم «علم الإشارة»، وهو الذي يعرِّفه الكلاباذي بقوله:

> **وهو العلم الذي تفرّدت به الصوفية بعد جمعها سـائر العلوم التي وصفناها، وإنما قيل علم الإشـارة لأن مشـاهدات القلوب ومكاشـفات الأسرار لا يمكن العبـارة عنها على التحقيـق، بل تُعلم بالمنازلات والمواجيـد، ولا يعرفها إلا مَن نازَلَ تلك الأحوال، وحلّ تلك المقامات.**[26]

مـن هنا، نلحظ أنّ علم المعرفة يوازي طورَ المقامات والزهد، في حين يبرز التصوف بوصفه علم الإشـارة. أما وضع الكلاباذي علمَ المعرفة إزاء علم الإشارة وقد كان بإمكانه إطلاق مصطلحات أخـرى عـلى طور الزهد والمجاهـدة، فيبدو لنا مثيرا بحـد ذاته. ونقول إنَّ اسـتعماله مصطلح «معرفة»، جاء كي يبرز الطابع الإشـاراتيّ الذوقي للفكر الصوفي، وذلك مقابل الطابع الإدراكي – العقلي للفكر الإسـلامي السني. فالأول علم يُدرك من وراء حجاب، إن جاز لنا توظيف قوالب التعبـير الصوفية، والثاني لا حجـاب يحول دون إدراك الذهن البشريّ لـه. فكلمة «معرفة» في اسـتعمال الكلاباذي هنا جـاءت بمعنى الإدراك، أي إدراك مواضع الضعف الإنسـاني تحضيرًا لإصلاحها، وذلك مقابل المضامين اللاعقلية في التصوف، تلك التي ليست تطلب إدراكا عقليًّا، بل حَسْب الصوفي استشعارها ذوقًا.

والملاحظ أنَّ الكلاباذي يُعنى في هذا القسم من كتابه بترديد الروايات التي تشي بانتحاء التصوف منحى العلوم التي لا تُكتسب بالعقل الإدراكي، ولا يستطيع أحدٌ فهمها بغير التجربة والحدس، الأمر الذي اسـتدعى ابتداعًا لألفاظ تخصّ هذه التجربة، وهي لا تحاول وصفها كلامًا بقدر ما

وفي هذا الصدد، يذهب نيكولسون إلى أنّ التصوف في ناحيته الثيوسوفية/ المتصلة بالمعرفة الكشفية ("theosophical mysticism") هو وليد الحكمة اليونانية إلى حدٍّ كبير. انظر: نيكولسون، 1946، ص 13.

25 الكلاباذي، 1933، ص 59.

26 الكلاباذي، 1933، ص 59.

تنشـد الترميز لها من بعيد في أوسـاط المتصوفة، وذلك خشية أن يقعوا في شرك أغيارهم ممن لا يفهمون حقيقةَ أذواقهم ونعيم قربهم من الله. وهو يلمّح أيضا إلى أنَّ كلّ ما سوف يورده لاحقًا مـن تناولٍ للمفاهيم الصوفية الدائرة في أوسـاط المتصوفة إنْ هـو إلا محاولة للإبانة عما يتأبى عـن الإبانة أصلا. ونجد في هذا اعتذارًا مبطّنًا لكلّ من ظـنَّ أنه عند قراءته كتاب **التعرف**، فإنه سيقف على كافة جزيئات التصوف.

يعود الكلاباذي لتناول مفهوم المعرفة في الباب الستين من **التعرف**: «قولهم في حقائق المعرفة».[27] والملاحـظ أنَّ الكلاباذي يرجـع في هذا الموضع إلى نمطيّة التصنيف وتجميع أقاويل غيره بعد أن كان قد انتقل في الأبواب السابقة له إلى نمطية التأليف والركون إلى تسجيل آرائه الخاصة حول الموضوعات التي يطرقها. ومع ذلك، فإنه لا يسـتنكف من إثبات شروحاته لهذه الأقوال، وهي، بلا شـك، بعـض مواقفه الذاتية. ونجده هنا يُكثر من النقل عـن الجنيد على نحوٍ خاصٍّ؛[28] على أنـه يحرص على إلحاق هذه النقولات بشروحاته الخاصة. وبدلا من إهمال مثل هذه الأقوال، أو التغـاضي عنهـا، نجد الكلاباذي وأمثاله من منظِّري التصـوف الذين بادروا إلى جسر الهوة بين التصوف والفكر الإسلامي السني يقومون على إثبات عددٍ لا بأس به من الروايات والأقوال التي شـاعت في أوسـاط المتصوفة بهدف تحميلها مضامين توفيقية، بدلا من أن تواصلَ شيوعها مع المضامين الأصلية التي صيغت معها.[29]

ويتلـو الكلاباذي بـابَ المعرفة المذكـور، بباب يعنونه بِـــ «قولهم في التوحيـد»،[30] ليعود بعده للحديث عن صفة العارفين في الباب الثاني والستين من الكتاب. ونتساءل هنا: ما مكانُ التوحيد من المعرفة ومن تجربة الوصول عند الكلاباذي؟

من الجليِّ أنَّ الكلاباذي نفســه يربط بين الأمرين في السـطر الأول من باب المعرفة، حيث نجده

27 الكلاباذي، 1933، ص 101 –102. وبالمقابل، فإنَّ أبا نصر السراج (ت: 378/988) يعرض للمعرفة كمفهومٍ صوفي خاصّ، وما يرتبط به من صفات العارفين، في الجزء الأول من كتابه فحسب، قبل أن يتناول المقامات والأحوال وسائر موضوعات الكتاب الأخرى، وذلك على نحوٍ مقتضب. انظر: السراج، 1960، ص 56 –64.

28 يُثبـت الكلابـاذي ثلاثةَ أقوال متتابعـة للجنيد، يعرِّف فيها المعرفةَ الصوفيةَ. والملاحظ أنَّ الكلاباذي قد توسّـم في هذه الأقوال جميعًا معنى القصور عن اللحوق بالصفات الإلهية، فاختارها دون غيرها.

29 أخـذ علماء الإسـلام على أبـي حامد الغزالي، مثلا، إثباته نظريـات الفِرَق المختلفة التي راح يدحضها؛ وذلك خشـية أن يكون في إثباته لها سببًا في رواجها وانتشارها (يقول الغزالي: «حتى أنكر عليّ بعضُ أهل الحقّ مني مبالغتي في تقرير حجتهم، وقال: هذا سعيٌ لهم، فإنهم كانوا يعجزون عن نصرة مذهبهم بمثل هذه الشبهات لولا تحقيقك لها وترتيبك إياها». الغزالي، 1991، ص 37. ولنفس السـبب، هاجم الإمام أحمد بن حنبل الحارثَ المحاسـبي لتصنيفه في الرد على المعتزلة. (انظر: الغزالي، 1991، ص 37).

30 الكلاباذي، 1933، ص 103 –104.

ينقل عن أحد شـيوخ المتصوفة تقسيمه للمعرفة إلى نوعين: معرفة حقّ، ومعرفة حقيقة. ثم إنَّ الكلاباذي يتلو ذلك بتفسيره لماهية هذين النوعين مشيرًا إلى أنَّ معرفة النوع الأول توازي مفهوم التوحيـد («فمعرفـة الحقّ إثبات وحدانيـة الله تعالى على ما أبرز من الصفـات»[31])، في حين أنَّ معرفة الحقيقة تعني اعتراف الصوفي بعجزه عن إدراك حقيقة الله، أو حقيقة صفاته ونعوته. وبكلمـاتٍ أخرى، يدركُ الصوفي العـارف وحدانيةَ الله بناءً على مجموعة الصفات التي نسـبها اللهُ لنفسـه (في نص القرآن)؛ بيد أنه غير قادر عـلى فهم ماهية هذه الوحدانية، وإدراك حقيقة الصفـات الإلهيـة. ومع تبَلْوُرِ الفكر الصوفي في الإسـلام، اتخذ مفهوم التوحيـد أبعادًا مختلفةً، وفُهِـمَ على منـاحٍ متفاوتة بلغت عنـد بعض المتصوفـة، وأبرزهم محيي الدين بـن عربي (ت: 638/1240)، مفهوم وحدة الوجود. ولسنا هنا بصدد الخوض في مفهوم التوحيد عند الجنيد، ذلـك الـذي يُكثر الكلاباذي من نقل أقواله في هذا المقام، على أننا نكتفي من القول بالإشـارة إلى أن «توحيـد الخواصّ» عند الجنيد ليس يوازي المفهوم الإسـلامي للتوحيد؛ بل هو توحيد القلب والشـهود الـذي يبلغه الصوفي عند فنائه عن نفسـه، وبقائه «شـبحًا قائمًا بين يـدي الله ليس بينهما ثالث». أما محور التجديد في نظرية الجنيد، كما يراه أبو العلا عفيفي، فيتمثّل فيما نظّر إليه الجنيد حول وجود النفوس البشرية قبل اتصالها بالأجسـاد في حالة اتصالٍ بالله، وبعد أن هبطت إلى العالم، نسيت النفوس ذلك التوحيد الأصلي.[32]

إلى جانب الوجه الإسـلامي التنزيهي لمفهوم التوحيد؛ لا يتورع الكلاباذي عن الإشـارة إلى الوجه الشهودي في التوحيد، وما يتصل به من أحوال المعرفة والفناء. ومن الأقوال التي يسوقها في هذا الصدد: «إذا عرَّفَهُ الحقُّ إياهُ أوقفَ المعرفةَ حيثُ لا يشـهدُ محبةً ولا خوفًا ولا رجاءً ولا فقرًا ولا غنًى؛ لأنها دون الغايات، والحقّ وراء النهايات»، ثم تُتلى هذه المقولة بتفسـير الكلاباذي، يقول فيه: «معناه أنه [أي الصوفي!] لا يشهد هذه الأحوال؛ لأنها أوصافه، وأوصافه أقصرُ من أنْ تبلغَ ما يسـتحقّه الحقُّ من ذلك».[33] فالمقولة المقتبسـة تشـير إلى أنَّ المحبةَ والخوف والرجاء، والفقر والغنـى، كلها صفات بشرية يفنى عنها الصوفي إذا ما أبلغه الله حالَ المعرفة. ويأتي الكلاباذي بأبيات من الشعر تدلل على معنى الدهش الناتج عن اللقاء بين الصوفي والله، ذلك الدهش الذي يـؤدّي بالصـوفي العارف إلى حالٍ لا يُعرف فيها حيٌّ هو أم ميت: «من حار في دهشـةِ التلاقي/ أبصرْتَهُ ميتًا كحي). ولسـنا نغفل عن التشـابه بين هذه الفكرة وما ذهب إليه الجنيد في وصف

31 الكلاباذي، 1933، ص 101.

32 عن مفهوم التوحيد عند الجنيد ومن نَهَجَ نهجَهُ من أصحابِ المدرسـة التي اعتُبِر مؤسّسـها انظر: عفيفي، 1963، ص 168–178؛ وكذلك Arberry, 1950, pp. 57- 59.

33 الكلاباذي، 1933، ص 102.

حــال الموحِّد بتوحيد القلب والشــهود بأنه «شــبحٌ قائم بين يدي الله ليــس بينهما ثالث» فيما تقدم.[34]

وفي نهايــة بــاب التوحيد، يقول الكلابــاذي صراحةً إنَّ الموحِّد/ العارف «قائــمٌ بحقِّهِ، محجوبٌ عن رؤيةِ قيامِهِ بحقِّهِ، وهو مســلوبٌ عن حظوظِهِ»؛[35] ذلك أنَّ المرتبة الأعلى من التوحيد الصوفي تســتدعي غيــابَ الموحِّد عن نفســه، وعن حقيقة كونــه موحِّدًا، كما في غيــاب الذاكر عن الذكر، وغياب الفاني عن الفناء.

بعد إيراده بابَ التوحيد، يضع الكلاباذي البابَ الثاني والستين في صفة العارف.[36] والملاحظ هنا أنه يُكثر النقل عن ذي النون المصري (ت: 245/860) (في أربعة مواضع)، في حين أنه يقتبس قــولا واحــدًا فقط للجنيد. وقبل أن نُمعنَ في إجمال الصفات التي يُشــار إليها في هذا الباب، نودُّ الإشــارة إلى ما يفتتح به الكلاباذي هذا الباب أيضًا؛ إذ هو يســوق مقولة الحســن بن يزدانيار مُجيبًا عن الســؤال: «متى يكون العارفُ بمشهدِ الحقّ؟» قائلا: «إذا بدا الشاهدُ وفنى الشواهدُ، وذهبَ الحواسُّ، واضمحلّ الإخلاصُ».[37] والكلاباذي هنا يفسّر كلمة «الشاهد» المذكورة على أنها أفعال الله وإكرامه للإنســان بالإيمان دون أن يذكر، ولو تلميحًا، مســألة المعارف العلوية التي يشــهدها القلــب دون أن تكون للعقيــدة أو الاعتقاد العقلي أي حصة في ذلــك.[38] أما فكرة زوال

34 لاحــظ أيضًــا أن الكلاباذي لا يذكــر الجنيد صراحةً في الباب الحادي والســتين («قولهم في التوحيــد»)، فيما هو يذكره ثلاث مرات متتالية في الباب الســابق. وفيما عدا ذلك؛ فإن الكلاباذي يســوق في الباب الثاني والســتين («قولهم في صفة العارف») قولاً لذي النون المصري يشتمل على تلميح لنظرية الجنيد المذكورة حول اتصال النفوس بالله قبل التحامها بالأجســاد. يقــول ذو النون بعد أن سُــئل عن نهاية العــارف: «إذا كان كما كان حيث كان قبــل أن يكون». الكلاباذي، 1933، ص 105.

35 الكلاباذي، 1933، ص 104. قارن هذا بتناول التوحيد وأقســامه وصولا إلى التوحيد الشــهودي في رســالة **الرحيق المختــوم لــذوي العقول والفهوم** لأبي حفص الســهروردي (ت: 632/1234) والتــي تناولناها مفصلا في مقالتنا: Salamah-Qudsi, 2010, pp. 48-53. و«الحظــوظ» اصطــلاحٌ صوفي يخص، في معناه العامّ، ما يصدر عن النفس البشرية من أهواء ونوازع. وهو، لأجل ذلك، يتعارض ومصطلح «الحقوق»، ويظهر في كثيرٍ من المواضع ضمن الأدبيات الصوفيــة مقترنًا به. وقد نبّه Gramlich إلى الإشــكالية التي تعتور وضــع تعريفٍ دقيق لمصطلح «حظوظ النفْس» في الآثار الصوفية. ويمكن للمطلع على هذه الآثار أن يقع على لفظة «حظوظ» بمعنى الأموال والمتاع الدنيويّ [انظر مثلا: الســلمي، 1960، ص 319]. وتحمل المقولةُ التالية لأبي ســعيد الخراز إشارةً إلى أنَّ الحظوظ قد تتصل في دلالةٍ أخرى لها بالله، فتكون حظوظًا إلهيّة: «علامةُ الفاني ذهابُ حظِّهِ من الدنيا والآخرة إلا من الله تعالى؛ ثم يبدو له بادٍ من الله تعالى فيُريه ذهابَ حظِّه من الله تعالى إجلالا لله؛ ثم يبدو له بادٍ من الله تعالى فيُريه ذهابَ حظه من رؤية ذهاب حظه» (الكلاباذي، 1933، ص 94). انظر تفصيل هذا الموضوع في: **Gramlich, 1976, pp. 67-69, Anm. 322**.

36 الكلاباذي، 1933، ص 104-107.

37 الكلابــاذي، 1933، ص 104. والــسراج يُثبت هذه المقولة نقلًا عن الشــبلي، وفيها تُســتبدل كلمــة «الإخلاص» بكلمة «الإحساس». انظر: السراج، 1960، ص 57.

38 و«الشــاهد» كمصطلح صوفي يمكن أن يرادف كلَّ ما يضبطه القلب من صورة المشــهود الإلهي. عن معنى المصطلح،

الإخلاص المشــار إليها في المقولة، فتجتاز عملية «تشــذيب» عند الكلاباذي عند تفسيرها بمعنى زوال الإخــلاص للصفات، أي العــبء بها،[39] وذلك رغم أنَّ معناها قد يُحمل على زوال الشــعور بالإخــلاص عند بلوغ الصوفي مشــهدَ الحقّ مــع بقاء الإخلاص.[40] وكما يغيــبُ الذاكرُ عن ذكره لشدة الذكر مثلا، كذا يغيب المخلِصُ لشدة هذا الإخلاص.

أما صفاتُ العارفين، كما تتجلّى في هذا الباب فهي:
(**أ**) الحيرة: وبلوغ الصوفي هذه الحيرة يعني بلوغه حال الفناء الكلي، وحال التوحيد المباشر الذي لا مكان للعقل فيه.
(**ب**) تصريف الله للعارف، بحيث تومئ حركاته عن تغليب الإرادة الإلهية على إرادته. والعارف يكونُ مع الناس؛ لكنه «بايِنٌ عنهم» في قول ذي النون.[41]

(**ج**) سكون الجوارح بتحصيل نوعٍ من اليقين يدخلُ سرَّ المرء فيمنحه الحياةَ والسلامةَ في الدنيا والآخــرة. فالمتصوفــة الواصلون لهم حظٌّ من العصمة بحماية الله لهم من الإتيان بالموبقات، أو الرجوع عمّا وصلوا إليه من عظيم درجة.[42]

(2-2) جدليَّــة المُجاهدة/ المعــرفة في مفهومي «المُريد» و«المُراد»

بعــد التعرّض لصفــات العارفين، يأتــي الكلاباذي ببــاب يتناول فيه مصطلحــين مركزيين في الأوساط الصوفية، هما مصطلحا «المريد» و«المُراد»، مشيرًا إلى أنَّ المريد في حقيقة الأمر هو المراد نفسه.[43] يميّز الكلاباذي بين مفهومي المريد والمراد بحيث أنَّ المريد هو الصوفي الذي نال الكشف والمعرفةَ بعد مرحلةٍ طويلةٍ من المجاهدة والاجتهاد: «المريد هو الذي سبق اجتهادُهُ كشوفَهُ»؛ في حين أنَّ المراد هو ذلك الذي حصّل المعرفةَ دون أن يكون قد اختارَ ذلك نهجًا وهدفًا لحياته منذ البداية، فإذا به يتحوّل كله إلى الزهد والمجاهدات بعد أن ذاق متعةَ الوصول والاتصال: «والمراد

انظر على سبيل المثال:. Ritter, 2003, pp. 471 ff.; 484–49

39 الكلابــاذي، 1933، ص 105. عــن درجة الإخلاص في الفكر الصوفي، انظر، مثلا: القشــيري، 1940، «باب الإخلاص»، ص 104 –105.

40 أطلق بعض منظّري الصوفية على هذا الوصف مصطلح «مخالصة الإخلاص». انظر، على ســبيل المثال: الســهروردي، 1967، ص 99؛ وقارنه بما ورد في: جامي، 2003، ج 1، ص 16.

41 الكلاباذي، 1933، ص 106.

42 انظــر في ذلــك نقلَ الكلاباذي لقول ســهل بــن عبد الله: «أول مقــام المعرفة أن يُعطــى العبدُ يقينًا في سره تســكُنُ به جوارحُهُ». الكلاباذي، 1933، ص 106.

43 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 107.

هو الذي سبق كشوفُهُ اجتهادهُ».[44] وعلى هذا؛ فإنَّ تجربة الوصول والكشف قد تحصل للمرء من غير أن يطلبها بالمجاهدات، كما أنها قد تحصل لمن تزهّد فاجتهدَ، فوهبه الله لذّة الكشف. وفي هذه الحالة، يصبح المريدُ مرادًا في الوقتِ نفسِه. ويؤكد الكلاباذي على أنَّ القيام بالطاعات والفروض الدينية ليس الوسيلة للوصول الصوفي؛ إذ الوسيلة هي الله وحده. وفي هذا المعنى، يُثبت الكلاباذي القولَ التالي للجنيد: «لا يكوننَّ همّك في صلاتك إقامتها دون الفرح والسرور بالاتصال بمَنْ لا وسيلةَ إليه إلا بِهِ».[45]

(3) «الذي انسلخَ لم يكن قطُّ شاهَدَ حالا ولا وجدَ مقامًا»: الفناء والبقاء عند الكلاباذي

لا يبدو إفراد الكلاباذي لمفهومي الفناء والبقاء عند المتصوفة في أطول أبواب كتابه أمرًا عارضًا.[46] ومع أن الكلاباذي يفتتح الباب بقوله إن «هذه المسألة وأمثالها ليست بمنصوصاتٍ لهم، ولا مفردات»،[47] مشيرا إلى أن الخوض في هذه المفاهيم الروحية غير مُجْدٍ؛ فإنَّ الباب الذي اختصه بتناول مفهومي الفناء والبقاء هو الأطول في كتاب **التعرف**. والفناء والبقاء هما، في واقع الأمر وجهان لحقيقةٍ واحدة، هي حقيقة الوصول والاتصال مع ما يتضمنه ذلك من تحصيلٍ للكشوفات المعرفية عند المتصوفة. إن قراءة مثل هذه المحاولات لتعريف تجربة الوصول، وما يصاحبها من أحوال، وإن لم تمنحنا أيَّ تصوُّرٍ فعلي لمواد التجربة من خلال اختلاطها تعريفات مختلفة بل متناقضة؛ فإنها تساعدنا في استرجاع عملية التشكيل النظري للفكر الصوفي، وفهم الآليات التي وظّفها هذا الفكر كي يحفظ نفسه ويتطور. وإذ كنا قد عرضنا لخطاب المعرفة عند الكلاباذي، فها نحن نتقصى الخطوط العريضة لأحد أهم المفاهيم الصوفية، وأكثرها خطورةً وتأثيرًا في المشروع الصوفي الكلي، وهو مفهوم الفناء:

(3-1) في تناول الكلاباذي لمفهوم الفناء؛ فإنَّهُ يشير إلى سقوط الوعي والإدراك مطلقًا «شغلا بما فنى به».[48] وإذا كان الأمرُ كذلك، فما الفرقُ إذن بين حالة السكر، تلك التي وصفَ الكلاباذي

44 الكلاباذي، 1933، ص 107.
45 الكلاباذي، 1933، ص 109.
46 الكلاباذي، 1933، ص 92-100.
47 الكلاباذي، 1933، ص 100.
48 الكلاباذي، 1933، ص 92.

صاحبَها بأنه قد يقع على المكروه من حيث لا يدري،[49] وبين درجة الفناء الموصوفة هنا؟ البادي لنا أنَّ السـكر عنـد الكلاباذي هو بمثابة مرحلة بينيّة تقع في وسـط الطريق بين مرحلة الحياة الإنسـانية العادية التي يشهد فيها المرءُ الألمَ فيتألم، ويشـهد اللذة فيلتذّ، وهو إن تزهّد واختار الآلام عـلى المـلاذّ، فإنه يصنع ذلـك طمعًا في «رؤية ثـواب أو مطالعة عـوض»،[50] وبين مرحلة الفنـاء الكامل الذي يغيب فيه المرء عن الحظوظ الدنيوية انشـغالا منـه بالله وحده. وهنا، فإنَّ إرادته كلها قد صارت إلى الله، هو يحرّكها ويصرّفها كما يشـاء. فالفناء أرفع مكانةً من السكر لتحوّل إرادة الصوفي فيه إلى الله، في حين أنَّ سـكره الأول كان من الممكن أن يحمله على الإتيان بالمكروهـات لغلبة الحال عليه. والصوفي يفقد الإرادة في الدرجتين؛ بيد أنه في الثانية يفقدها إلى جانـب تكفّل الله به، وحمايته له مـن المخالفات.[51] ويرى الكلاباذي أنَّ هذا هو المعنى الحقيقيّ للفكرة المعروفة في أوساط المتصوفة، والقائلة بأنَّ حال الفاني هو أن «يكون فانيًا عن أوصافه، باقيًا بأوصاف الحقّ».[52]

(3–2) قلنـا إنَّ الكلاباذي يؤكد سـقوط حظوظ النفس عند مَنْ بلـغ حالَ الفناء. بيد أننا نجده يسـتثني من ذلك صفتي الخوف والطمع، مشـيرًا إلى بقائهما لدى الصوفي الفاني. وفي الجملة، فإنَّ فناء الصوفي لا يُعَدّ فناءً كاملا عن الحظوظ البشرية الدنيوية، إذ يفنى الصوفي عن حظوظه الخاصة، بيد أنه، في رؤى الكلاباذي، يبقى بحظوظ غيره؛[53] أي أنه يقوم بالأعمال مثلا لا لينتفعَ بها شـخصُهُ، بل لينفعَ بها غيرهُ. ويتجنب أعمالا ما لا ليدفعَ السوء عن شخصِهِ، بل ليدفعه عن الأغيار. ففناؤه عن حظوظ نفسه وليس عن حظوظ الغير.

(3–3) يعـرض الكلاباذي لرأي بعض المتصوفة ممن اعتـبروا كافة الأحوال المذكورة من غيبةٍ وشـهودٍ، وسـكرٍ وصحوٍ، وجمعٍ وتفرقةٍ، وفناءٍ وبقاءٍ، حالا واحدةً. فالفناء بقاءٌ؛ إذ الفاني عن نفسه باقٍ بالله، والفاني كائنٌ في حال الجمع لشهوده اللهَ فحسب، كما أنه مفارِقٌ لعدم شهوده ما سوى الله، وهكذا مع كل الأحوال.[54]

49 الكلاباذي، 1933، ص 86.

50 الكلاباذي، 1933، ص 86.

51 لاحظ أن القشـيري يتناول مصطلحي الفناء والبقاء قبل تناوله مصطلحي الصحو والسـكر (انظر: القشيري، 1940، ص 39–40). على أن القشـيري يشـير هناك إلى أن من بلغ حال السـكر، وكان مُحِقًّا في حاله، فإنه يكون «محفوظًا في سكره». (القشيري، 1940، ص 4)، أي أنه يكون محفوظًا من القيام بالمخالفات، وإن كان غائبًا عن التمييز.

52 الكلاباذي، 1933، ص 93.

53 الكلاباذي، 1933، ص 93.

54 الكلاباذي، 1933، ص 96.

(3-4) يطرح الكلاباذي مسألةً يبدو أنها كانت ذائعةً بين المتصوفة في ذلك العهد، وهي تتَّصل بحال الفاني الذي غابَ عن أوصافه عند بلوغه درجةَ الفناء، هل يمكن أن يعود إلى أوصافه من جديـد؟ وبمعنًى آخر، هل تكون طريق الفناء طريقًا برجعةٍ، أم هي طريقٌ بلا رجعة؟ وفي هذا الصـــدد، ينقـل الكلاباذي عن فئةٍ من المتصوفة ذهبت إلى أنَّ حال الفناء هو حالٌ مؤقت لا يدوم، بدليـل أنَّ حـواسّ الفاني تتعطل كليا عن أداء فرائضه وأمور معاشـه؛ الأمر الذي يوجبُ العَوْدَ عن هذا الحال، وممارسة الحياة الإنسانية بشكلها الطبيعي. ومن جهةٍ أخرى، يسوق الكلاباذي رأي مـن يعدّهم «الكبار منهم والمحّققون»، ممن لم يجوّزوا عودةَ الفاني إلى حال ما قبل الفناء («بقاء الصفـات»). ومن بين هؤلاء، الجنيد، والخراز، والنوري (ت: 295/907-908). ودليل هذه الفئة أن الفناء هبةٌ من الله للصوفي، لا يكتسـبه الأخير بطاقاته الذاتية، فإذا عادَ إلى مرحلة مـا قبل الفناء، يكون الله قد سـلبه ما أعطـاهُ بدايةً، وهذا غيرُ لائقٍ باللـه. فضلا عن ذلك، فإنَّ سَلْبَ الصوفي فناءه قد يعني أن سلوك الله مع الفاني يتضمن «البَدَاء».[55] والبَدَاء في اللغة يعني «ظهور الرأي بعد أنْ لم يكن، واستصواب شيءٍ عُلِمَ بعدَ أنْ لم يُعْلَمْ».[56] أما في الاصطلاح الديني فهـو القولُ بتبدُّل الإرادة الإلهية بتأثير تجدّد علمها. وهذا مبدأٌ أُخذ على الشـيعة، وأُرجعَ أصلُهُ إلى أصحـاب المختار بن أبي عبيد الثقفي الذي عُرف كزعيم لفرقة المختارية الشـيعية.[57] وقولُ الكلابـاذي «البداء صفةٌ من اسـتفادَ العلمَ» يشـير إلى تغيُّرٍ في موقف الله ينجـم عن علمٍ جديد حصّلهُ فاسـتدعى منه التغيير، الأمر الذي يتضمن قدحًا في مفهـوم الحكمة الإلهية التي تُحيط علمًـا بكل ما كان وما سـيكون. وقد يُحمل سـلبُ الصوفيِّ فناءه على رغبـة الله في خداعه، وهي صفةٌ لا يجوز أن تُنسب إلى الله أيضًا.

والحاصـل أنَّ الكلابـاذي يتبنى رأي القائلين بعصمـة الواصل إلى درجة الفنـاء عن العود عن

55 الكلاباذي، 1933، ص 97.

56 مجموعة مؤلفين، **المعجم الوسيط** (القاهرة: د.ن.، 1972)، ط 2، ج 1، ص 45.

57 انظـر: الشهرسـتاني، 1968، ج 1، ص 148-149 («فمِـن مذهب المختار أنّه يجوّز البَدَاء عـلى الله تعالى. والبداء له معـانٍ: البـداء في العلم، وهو أنه [أي الله!] يَظْهَرُ له خلافَ ما علمَ، ولا أظنُّ عاقلاً يعتقدُ هذا الاعتقاد. البداء في الإرادة، وهـو أن يظْهَـرَ لـه صوابٌ على خلافِ مـا أرادَ وحكَمَ. والبداء في الأمـر: وهو أن يأمرَ بشيءٍ، ثم يأمـر بشيءٍ آخرَ بعده بخلاف ذلك»). وقد صنّف الشيعة في الرد على الاتهامات الموجهة لهم في القول بتبدُّل الإرادة الإلهية نتيجةً لتجدد علمها، وذهبوا إلى تفسـير المصطلح على نحـوٍ لا يتعارض ومفهومي القدرة والحكمة الإلهيين. فهم يقـرّون بصفة البَدَاء لله؛ لكنهـم يفسرونهـا على معنى التغيّر الذي كان معلومًا من قبل عند الله. ويمثّلون لذلك بقصة إبراهيم وابنه إسـماعيل؛ فبعد استعداد الاثنين لتنفيذ مشيئة الله، جاء النهي. والنهي لم ينجم عن تغيّرٍ مفاجئ في الإرادة الإلهية، بل هو مقصودٌ معلـومٌ عنـد الله منذ البدء. وتزخر الروايات المنقولة في كتب الشـيعة بهذا المقصد، نحـو: «ما بدا لله في شيء إلا كان في علمه قبلَ أن يبدوَ له»؛ «إنَّ اللهَ لم يبدُ له من جهلٍ»، مستعينين على ذلك بالآية 13 من سورة الرعد: {يمحو الله ما يشاء ويثبت}، قائلين في تفسيرها: «وهل يُمحى إلا ما كان ثابتًا، وهل يُثبَت إلا ما لم يكن؟». انظر: الكُلِيْنِي، 1968، ج 1، ص 146 -148.

أحوالــه، والنكوص عــن درجته.[58] أما أن يُقال إن ارتداد الفانــي إلى الصفات ضروريّ لحمايته مــن الفتنة (بمعنــى أن يُرجِعَ اللهُ الفانيَ إلى الصفات كوســيلة لمنعه من الإتيــان بالمخالفات)، فهـذا مما يدحضه الكلاباذي، قائلا إنَّ ســلب الفاني حالَهُ لا يحفظــه من الفتنة، ولو كان الأمر كذلك لجاز سلبُ الأنبياء درجاتِ النبوة حفظًا لهم من الفتنة، وهذا غيرُ واقع. وبناءً عليه، ينظِّر الكلابــاذي لمفهوم العصمة عنــد الواصلين، مصرِّحًا بأنَّ من وصل الفنــاء ما رجع عنه؛ ذلك أن اللــه يحفظه، كما يحفظ الأنبياء، مــن الزلل والفتنة.[59] بل إنَّ أولئك الذين انســلخوا عن حالهم وعــادوا إلى الصفات، لا يجدر أن يُقال عنهم، كما يصرح الكلاباذي، إلا أنهم غاوون مخدوعون، لم يبلغوا فناءً، ولا عرفوا شــهودًا: «لأنّ الذي انســلخ لم يكن قطُّ شاهَدَ حالا، ولا وَجَد مقامًا، ولا كان مختصًّا قطُّ ولا مصطنَعًا».[60]

(3-5) إنَّ ذهــاب الكلاباذي إلى احتفاظ الفاني بفنائــه يثير قضيةً على جانبٍ كبير من الأهمية، وهي قضيةٌ تتَّصل بالوضعية التي يكون عليها الفاني في حياته وسلوكه، وذلك من حيث قيامُهُ بالعبــادات والفروض، والتزامُهُ العمل على إصلاح حال المجتمع ورعاية الخَلْق، إلى غير ذلك من الشــؤون الدنيوية الاجتماعية التي نظَّرت لها الشريعة الإســلامية. وفي معرض الرد على بعض الفئــات الصوفية التي جعلــت تدعو إلى ترك العبادات عند بلوغ درجة الفناء والاتصال، لم يكن من الكلاباذي إلا أن راح يؤكد، مباشرة بعد تناوله حال الفناء الذي لا عَوْدَ منه، على أن شخصية الفاني لا يجدر أن ترتبط بشــخصية المصعوق المعتوه، ممن زالت عنه أوصاف البشرية. بل إنَّ الفاني هو ذلك الذي فقد أوصاف نفسه، وبقي بأوصاف الله، بمعنى أنه فانٍ عن حظوظ ذاته؛ لكنه باقٍ بحظوظ الناس، يعمل على تأديبهم ورعايتهم، متَّصِفًا في ذلك بصفات الله الخيِّرة.[61]

وعليــه، لا نجــد عند الكلاباذي وصفًــا لفناءٍ كلي، ينقُلُ الصوفيَّ إلى حــال التجريد المطلق الذي لا

58 انظر الفقرة الهامة في: الكلاباذي، 1933، ص 98 -99.

59 قــارن مفهــوم «العصمة» كما ينظِّر له الكلاباذي بمفهوم «عصمة الأئمة» عند الشــيعة. حول هذا المفهوم في التشــيُّع، انظر، على سبيل المثال: المجلسي، 1983، ط 2، ج 25، ص 191-211.

60 الكلاباذي، 1933، ص 99. ويُقارن هؤلاء «المنسلخون» عن أحوالهم، بما يذكره النص القرآني في الآية 175 من سورة الأعراف (7): {واتلُ عليهم نبأ الذي آتيناهُ آياتِنا فانسلخ منها فأتْبَعَهُ الشيطانُ فكان من الغاوين}. ويُقال في التفسير إنَّ المقصود بالآية هو بلعم بن باعوراء، أحد علماء بني إسرائيل، سُئل أن يدعو مع موسى، وأُنزِلَت عليه بعض الآيات، فدعا بها؛ لكنه سرعان ما انقلب ورجع إلى كفره. انظر: الســيوطي والمحلي، 1996، ص 220. ويبدو أنَّ من عارض عصمة الفانين، لجأ، فيما لجأ إليه، إلى هذه الآية. على أنَّ الكلاباذي يردّ بأن إيمان هذا الرجل لم يكن منذ البدء حقيقيا، كما أن مُدَّعي الفناء لم يعرفوه قطُّ (انظر: الكلاباذي، 1933، ص 99).

61 الكلاباذي، 1933، ص 100: «يكون إمامًا يُقتدى به، ويرتبط به غيره ممن يسوســه، فأُقيم مقامَ السياســة والتأديب، فهذا يُنقل إلى حالة البقاء، فيكون تصرّفه بأوصاف الحقّ لا بأوصاف نفسه».

يكـون معه وجودٌ لكلٍّ ما دون الله. فهو فناءٌ اجتماعيٌّ يعكس محاولةً جادّةً لاجتثاث المدلولات الصوفية الأصلية لمصطلحي الفناء والبقاء، وإلباسـها مضامـين دينية واجتماعية جديدة تُعيد إليها مشروعية الوجود والاستمرار داخل منظومة الحياة الروحية في الإسلام.

(4) الطريق الصوفي، والطَّرحُ الخاصُّ بالأحوال

يقسِّـم الكلاباذي الطريق الصوفي إلى العناصر التي نسـوقها فيما يلي وفقا لتسلسل ورودها في نـص **التعـرف**:[62] التوبة / الزهد / الصبر / الفقر / التواضع / الخوف / التقوى / الإخلاص / الشكر / التوكل / الرضا / اليقين / الذكر / الأنس / القرب / الاتصال / المحبة.[63]

فالطريـق الصـوفي عند الكلاباذي يبدأ بالتوبـة، وينتهي بالمحبة.[64] والبـادي لنا من تمعُّن هذه المراحل أن الكلاباذي كثيرًا ما يعرِّفها مسـتعينًا بفكرة الغياب، ونقصد غياب الإرادة الإنسـانية في التواصل مع هذه الوضعيات الروحية. اقرأ مثلا التعريف التالي الذي يثبته الكلاباذي للشـكر نقـلا عن أحد المتصوفة: «الشـكر هو الغيبة عن الشـكر برؤيـة المنعـم»؛[65] أو تعريفه للتوكل بأنه تركُ التوكل.[66] والغيبة المقصودة هنا هي أن يحوّل الإنسـانُ إحساسـه بالطاعة نفسها إلى إحساسـه بمن أمرنا بها.[67] هذه المعادلة التي تبدو هدّامة للمنطق العقلي، حيث يُعَرّف المفهوم الحقيقـي للـشيء بأنـه انعتاقٌ كلي منه، بـدأت، على ما يبدو لنـا، تلقى تطويرًا لهـا منذ القرن الهجري الرابع، وصولا إلى عصر القشيري فيما بعد.[68]

62 وهـو يُطلـق عليها مصطلحًا جامعًا «مقامات» في قوله: «ونريد أن نُخبر الآن ببعض المقامات على لسـان القوم من غير بسطٍ كراهةَ الإطالة» من غير تمييز بين مقامات وأحوال. انظر: الكلاباذي، 1933، ص 64.

63 الكلاباذي، 1933، من الباب 35 إلى الباب 51، ص 64–81.

64 قارن هذا التقسـيم بتقسـيم السراج الذي يبدأ بالتوبة وينتهي بِـ «حال اليقين» في: السراج، 1960، ص 68–104. أما عند القشيري، فهو يبدأ بالتوبة وينتهي بالشوق المسبوق بالمحبة (انظر: القشيري، 1940، ص 49–164).

65 الكلاباذي، 1933، ص 71.

66 الكلاباذي، 1933، ص 72.

67 قارن هذه الفكرة مع قول أبي يعقوب السـوسي: «لا تصحّ المحبة إلا بالخروج عن رؤية المحبة إلى رؤية المحبوب بفناء علـم المحبـة». القشـيري، 1940، ص 160؛ أو قول ذي النون المصري، وقد سـئل عن الذكر، فقـال: «غيبة الذاكر عن الذكر» في: القشـيري، 1940، ص 112؛ أو قول الأخير أيضًا، وقد سـئل عن المحبة الصافية التي لا كدرةَ فيها، فقال: «حبّ الله الصافي الذي لا كدرةَ فيه سقوطُ المحبة عن القلب والجوارح، حتى لا يكون فيها المحبة، وتكون الأشياء بالله ولله، فذلك المحِبُّ لله» في: السراج، 1960، ص 88.

68 وفي تناوله لمعنى الفناء الصوفي عند أبي نصر السراج، يلاحظ نيكولسون أنَّ الفناء في نظر السراج عمليةٌ متدرجة، تنبني أساسًا على مفهوم الانعتاق المذكور؛ ذلك أنّ الصوفي الذي بلغه حال الفناء، أو الغيبة الكلية، يمر في مراحل خمس ينعتق

يُلحــق الكلابــاذي باب التوكل بباب الرضا مباشرةً. وفي حين أنَّ القشــيري لاحقًا يُثبت موضوع الرضا في نهاية قســم المقامات، مشيرًا إلى اختلاف المتصوفة حول اعتباره أحد المقامات، أو أحد الأحوال، ويحسم الأمر بالقول إنّ بداية الرضا مقامٌ مكتَسَبٌ، أما نهايته، فهي من جملة الأحوال التي يوهبها الإنســانُ ولا يملك الطاقة لاكتســابها بقدراته الذاتية؛[69] فإن الكلاباذي لا يميز على نحــوٍ واضح بين المقامات والأحوال. ومع ذلك، يســتطيع قارئ كتابــه أن يلاحظ تتابع المفاهيم المتصلة بالوصل والمشــاهدة مبــاشرة بعد الباب الخامس والأربعين، وهو بــاب الرضا. أما هذه المفاهيم فهي: اليقين، الذكر، الأنس، القرب، الاتصال، والمحبة.[70]

وكـدأب الكلاباذي في ســائر أجــزاء **التعرف**، نجده يجمــع أقاويل المتصوفة حــول موضوعٍ ما كوســيلة للتعريف به دون أن يحاول بلورة موقفه الخاصّ، كما يفعل القشــيري لاحقًا. أما هذه الأقاويــل، فإنهــا لا تبيّن ماهية الحال بمقدار ما تصوّر مشــارب المتصوفــة في التعاطي معه.[71] وتتكرر في نص الكلاباذي فكرة المشاهدة، وهي تعني عنده حصول المعرفة بالقلب لجملة العلوم الإلهيــة التــي تؤدّي بالإنســان إلى حال اليقين. وفي هــذا الصدد، يُثبت الكلابــاذي قولَ النوري: «اليقين هو المشاهدة»، وقولَ ذي النون المصري: «كُلَّ ما رأته العيون نُسب إلى العلم، وما علمته القلوب نُسب إلى اليقين».[72]

ترجــع أهمية الوقوف على مفهوم المشــاهدة والمكاشــفة عنــد الكلاباذي إلى شــيوع طائفةٍ من المتصوفة المسلمين الذين لم يتورّعوا عن وصف حالاتٍ خاصة من الوصول، تمّحي عندها ذاتية المــرء، أو أوصافــه، إذ هي تمتزج بالله، وتغيب فيها «الأنا» الفرديــة غيابًا كلِّيًّا.[73] ومقابل هؤلاء القائلــين بالفناء الــكلي للأنا في الله، كان هنالك بعض المتصوفة ممــن تحدثوا عن غيابٍ للإرادة

من كلّ واحدةٍ منها بشــكلٍ متتابع وصولاً إلى المرحلة الأســمى للفناء. أما هذه المراحل فهي: (1) ذهاب حظّ الفاني من الدنيــا والآخــرة بورود ذكر الله عليه (2) ذهاب حظه من ذكر الله تعالى عنـد حظه بذكر الله تعالى به. (3) فناء رؤية ذكر الله تعالى له حتى يبقى حظُّهُ بالله. (4) ذهاب حظه من الله تعالى برؤية حظه. (5) ذهاب حظه برؤية حظه لفناء الفناء وبقاء البقاء. انظر: نيكولسون، 1946، ص 99.

69 انظر: القشيري، 1940، ص 97.

70 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 73–81.

71 حــول اختــلاف رؤى المتصوفة في وصف أحوالهم تبعًا لتجاربهم الخاصة، انظر قول القشــيري حــول الرضا: «وتكلَّمَ النــاسُ في الرضــا، فــكلٌّ عبّر عن حاله وشُربِــهِ، فهم في العبارة عنــه مختلفون، كما أنهم في الــشرب والنصيب من ذلك متفاوتون». القشيري، 1940، ص 97.

72 الكلابــاذي، 1933، ص 73. وقــارن هــذا مع عدم تجويز الكلاباذي رؤيةَ الله في الدنيــا إلا «من جهة الإيقان»، على حد قوله، كما سنرى في متن المقالة مما يأتي.

73 انظر: סבירי, 1979, כרך 1، עמ' 4. ومن هذا أيضًا مبدأ الحلول المنسوب للحلاج، حيث الإنسان هو صورة الله التي أخرجها من نفسه. وعنه انظر: عفيفي، 1963، ص 232– 235؛ وكذلك: Massignon, 1982, vol. 3, pp. 18–19.

الذاتية للإنســان، وليس غياب الأنا نفســها. فالكلاباذي يعرض لمصطلحات مثل «المشــاهدة»، «المكاشــفة»، «اليقين»، وغيرها، مشــيرًا بذلك إلى شــيوع المفاهيم المرتبطة بها آنــذاك، وازدياد الحاجة إلى إعادة النظر فيها، وبلورتها بعيدًا عن معاني الوحدة والتمازج التي راحت تتشــكّل في بعض أوساط المتصوفة في عصر الكلاباذي، أو قبله.[74]

ونقول إنَّ النصوصَ المبكرة التي وضعها الحارث المحاسبي كانت قد شهدت تشكّل الإرهاصات الأولى لمفهــوم الطريــق في الفكــر الصوفي؛ ونعني بذلك فلســفة النظر إلى أحــوال الصوفي نظرةً تجزيئية تنبني على التمييز بين مراحل مختلفة يمرّ بها الصوفي إلى أن يبلغ المرحلة الأسمى التي تسقط فيها إرادته مطلقًا. أما عند مؤلفي القرن الميلادي العاشر، الكلاباذي والسراج؛ فإننا نجد بلورة شــبه متكاملة لهذه الفلســفة؛ حيث المتصوف في ســفرٍ متواصل من حالٍ إلى حال يرتقي معــه إلى تحصيــل القربى من اللــه. وإذا كنا لا نملك الفصل بين هذه الأحــوال، وإنْ كان مؤلفو الصوفيــة قــد فعلوا هذا من خلال مؤلفاتهــم؛ فإنّ هذه الأحوال (خاصــة في درجة المواهب غير المكتســبة) ليســت أكثر من مناحٍ مختلفة للتجربة نفسِــها، الأمر الذي يجعل محاولات التجزئة الموصوفة أعلاه عقيمة غير مجدية.

لــم يتــورع الكلاباذي عن التعرض لكثير مــن الثيمات الصوفية التي تبلورت آنذاك في أوســاط المتصوفة المســلمين، كالأنس، والقرب، والاتصال، والمحبة؛ على أن تعرُّضه هذا يبدو في كثير من الأحيان منسلخًا عن الواقع التاريخي لتصوف ذلك العهد، وذلك من حيث نزوعُهُ إلى إنكار طائفة المعاني التي اتســمت بمخالفتها روح الشريعة، واتباعه منهجًا يوغل في محاولته إلباس الثيمات

74 ويُخبرنــا كتــاب **اللمع** عن وجود بعض الفئات الصوفية ممن ذهبوا إلى تعذيب الأجســاد لإماتة الصفات البشرية فيها، والوصــول إلى مــا ظنوه الفناء الحقيقيّ والكامــل («أما القوم الذين غلطوا في فناء البشرية: ســمعوا كلام المتحققين في الفناء، فظنوا أنه فناء البشرية، فوقعوا في الوسوســة، فمنهم من ترك الطعام والشراب، وتوهّم أنّ البشرية هي القالب، والجثة إذا ضعفت زالت بشريتها، فيجوز أن يكون موصوفًا بصفات الإلهية». السراج، 1960، ص 543). وإلى جانب هــذه الفئــات، كانــت هناك فئاتٌ أخرى لــم تدْعُ إلى إماتة الأجســاد؛ بيد أنهــا ذهبت إلى أن تحرر الصــوفي من صفاته يعنــي دخولــه في أوصــاف الله («وقد غلطت جماعــةٌ من البغداديين في قولهــم إنهم عند فنائهم عــن أوصافهم دخلوا في أوصــاف الحــقّ، وقد أضافوا أنفســهم بجهلهم إلى معنًى يؤديهم ذلك إلى الحلول، أو إلى مقالة النصارى في المســيح، عليه الســلام»). السراج، 1960، ص 552. وفيما تلا عصر الكلاباذي، نلقى ابن عربي يضع المشــاهدة في أعلى مراتب القربى مع الله. فهو يقسّم المعرفةَ الصوفية إلى ثلاثة أنواع، وذلك بحسب المراحل أو الأحوال التي تتحقّق فيها النفس، وهي: المكاشــفة، التجلي، والمشاهدة. أما المكاشفة، فإنها قد توازي معنى «الرؤيا» (بالألف) عند الأفلاطونيين المحدثين («apokalupsis“). وهي إدراك معنويّ للحقائق الإلهية بعيد الحَظْوِ بكشــف الحجب التي تفصل الله عن الإنســان. أما التجلي، فهو ترجمة للمصطلح اليوناني «photismos» في الأفلاطونية المحدثة. ويدخل فيه رمز النور بدلاً من رمز الحجب، حيث تظهر الذات الإلهية وصفاتها للإنسان ظهورًا نورانيًّا. فإذا ما بلغ الإنسان درجة المشاهدة، يصبح قلبه مصقــولاً وصافيًا، ثم تظهر على ســطحه الأنوار الإلهية. وهي التي يُطلق عليهــا الأفلاطونيون مرحلة الرؤية، بوصفها مرحلة الإدراك الحاصل عن الشهود العيني والحضوري لله . انظر: بلاثيوس، 1965، ص 211– 221.

المذكورة بالمعاني المسـايرة للشرع، الأمر الذي يُسـهم في إبراز الهوّة بين التصوف والشرع، بدلا من جسْرِها، والتخفيف من حِدَّتِهَا. ولسـنا نتجاهل المنهج نفسـه الذي اتبعه القشـيري لاحقًا؛ لكننا لا نسـتطيع التغافل عما يميز القشيري عن سلفه الكلاباذي، وذلك من حيث إثباته الرؤى التي يمكن أن يُقال عنها بأنها متجاوزة للفكر الديني إلى جانب محاولاته المعروفة لجسر الهوّة بـين الحقيقة والشريعة أسـوةً بأصحابه من مؤلفي الصوفية على اختـلاف الأطوار التاريخية. ولنأخـذ، مثـالا على ما نعـده انغلاقا في خطـاب الكلاباذي الخـاص بتجربة الوصـول، تناوله موضـوع المحبـة الصوفية.[75] فإذا ما قارنـا هذا الباب بباب المحبة عند القشـيري، فإننا لا نجد بدًّا من القول إنَّ القشـيري كان أكثرَ بسْطًا للرؤى الصوفية بكل اتجاهاتها، حتى إنَّ المتمعِّن في رسالته، يستطيع الوقوف على كافة الاتجاهات في التصوف دون التقيُّد بالوُجهة التوفيقية، تلك التي يجهد القشيري في الترويج لها مستعينًا، على نحوٍ خاص، بالوسائل المبنوية التي اتبعها.[76]

(5) المفاهيمُ الصوفيَّةُ الأخرى المكوِّنة لتجربة الوصول

مـن الواضـح لنا أنَّ لغـة النص عند الكلابـاذي تتخذ لهـا أنماطًا متفاوتـةً، وذلك وفقًا للموضوعـات المختـارة للطـرح. ففي الأبواب التي تسـبق تنـاول الموضوعـات المتصلة بالتصوف عنده، نلحظ اسـتعماله لغةً ذات خطاب يقارب خطاب علماء الجدل والكلام. فـإذا تحولنا إلى تناوله المفاهيم الصوفية، وجدناه يتحوّل إلى لغةٍ ترمّز إلى الأشـياء دون أن تُصيبَها، وذلك من خلال اتباعه أسـلوب النقل والتصنيف لأقوال المتصوفة، والروايات

75 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 79– 80.

76 وتمثيلًا للفرق المشـار إليه بين منهجي الكلاباذي والقشـيري، نجد الأول ينقل القولَ التالي لمن يسميه «بعض الكبار»: «المحبـة لـذّة»، ثم يُلحقه بشرحه الخـاصّ قائلاً: «والحقُّ لا يُتلَـذَّذُ به؛ لأن مواضع الحقيقة دهشٌ واسـتيفاءٌ وحيرة». الكلابـاذي، 1933، ص 79. ومقابـل ذلك، نجد القشـيري يثْبت قول أبي علي الدقاق: «المحبـة لذة، ومواضع الحقيقة دَهْـشٌ». القشـيري، 1940، ص 159، دون أن يُعنـى بالإشـارة إلى امتناع صفـة التلذّذ في العلاقة مـع الله. ورغم أن القشيري قد ذكر في موضعٍ سابق من **الرسالة** بأن محبة الإنسان لله لا تتضمن ميلاً له، إلا أننا نلحظ بوضوح اكتفاءه بإثبات عددٍ من الأقوال مما يحتمل دلالاتٍ متعددة الاتجاهات دون الالتفات إلى إلحاقها بشروح توفيقية من عنده. وكذا هو الحال بالنسـبة لأقوال كثيرة أخرى تحتمل معانيَ غير مسـايرة للشرع، أودعها القشيري نصَّ رسالته. من بينها في بـاب المحبة: «لا تصلحُ المحبـةُ بين اثنين حتى يقول الواحدُ للآخر يا أنا». القشـيري، 1940، ص 160؛ «محبة توجِبُ حقـنَ الدمـاء، ومحبة توجب سـفكَ الدماء». القشـيري، 1940، ص 159؛ «إذا صحّت المحبةُ سـقطت شروطُ الأدب» القشيري، 1940، ص 159؛ «مثقال خردلة من الحبّ أحبُّ إليّ من عبادة سبعين سنة بلا حبّ» القشيري، 1940، ص 161. وقارن المقولتين الأخيرتين بتعريف المحبة في مطلع بابها عند الكلاباذي، حيث يقول: «المحبة هي الموافقة، معناه الطاعة له فيما أمر، والانتهاء عمّا زجر، والرضا بما حكم وقدّر». الكلاباذي، 1933، ص 79.

المعروفة عنهم. وحيث يتناول الكلاباذي مقامات المتصوفة وأحوالهم، نلحظ تحوُّلا إضافيًّا في مستوى الخطاب واللغة، باتجاه الترميز والاكتفاء بالإشارة دون المعاني المباشرة، حتى إذا بلغنا القسم الذي يعرض فيه لبعض الاصطلاحات التي انفرد فيها المتصوفة، نجده لا يكتفي بإثبات الأقوال والروايات، بل يُعنى بإبداع تعريفاته الخاصة للمعاني، حتى إنّ هذه التعريفات تشكّل حصة الأسد في هذا الجزء من الكتاب، الأمر الذي يدفعنا إلى تعمّقه لغاية استشفاف الرؤى الخاصة بالكلاباذي حول تجربة الوصول.

يعرض الكلاباذي في الباب الخامس والخمسين لقول المتصوفة في مسألة **السُّكر**.[77] وفي هذا الموضع نلحظ لجوءَ المؤلف إلى إثبات الروايات التي ترجع إلى طور السلف من الصحابة والتابعين مُقِلا في إثباته الروايات الخاصة بأرباب التصوف أنفسهم. والسُّكر في رؤى الكلاباذي هو سقوط التمييز بين ما يؤلم وما يُلِذُّ عند الصوفي. بيد أنَّ الدرجة الأسمى هي تلك التي تعقب السكر، حيث يعود إلى الصوفي تمييزهُ، فإذا به يختار المؤلمَ، ويلقى اللَّذةَ فيه، علامةً على شدة حبه لله، وهذه هي حال الصحو الذي يتلو السُّكر عند المتصوفة.[78] فالكلاباذي يذهب مذهب المتصوفة ممن رجّحوا **حال الصحو**.[79] وفضلا عن ذلك؛ فإن الكلاباذي يصف في نصه مراحل ثلاثًا يجتازها الصوفي، أولاها مرحلة الصحو الأول؛ ذلك الذي يسبق السكرَ،[80] وفيها يُدرك الصوفيُّ إحساسه بالألم، أو اللذة، مقاسِيًا في ذلك أو ملتذًّا؛ وثانيتها مرحلة السكر، حيث الغيبةُ المطلقة عن استشعار الضدين من ألم ولذّة؛ والمرحلة الثالثة هي مرحلة الصحو الثاني، حيث يسترجع الصوفي إدراكه، ثم يختار الألم مستشعِرًا اللذةَ فيه. وتتصل هذه المسألة اتصالا وثيقًا بمفهومي الغيبة والشهود لدى المتصوفة. ونعني بذلك ما يتلو مرحلةَ الصحو الأول من سكرٍ وصحوٍ ثانٍ، حيث يتلاشى إحساسُ الصوفي بنفسه ومتعلقاتها، ويتحوّل إلى إحساسه بالله. ولا يعني ذلك، في مذهب الكلاباذي، تلاشي حظوظ النفس تلاشيًا حقيقيًّا، بل تلاشي الشعور بها

77 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 85- 87.

78 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 86.

79 اختلف مشايخ الصوفية في أي الحالين أفضل للصوفي، الصحو أم السكر. ومن مظاهر هذا الاختلاف موقف أبي يزيد البسطامي وأصحابه المؤيد لحالات السكر والغيبة المطلقة؛ إذ الصحو، عند هؤلاء، ما زال يؤكد الحجاب الذي يحول بين الإنسان والله، وذلك في مقابل رأي الجنيد ومن نحا نحوه ممن ذهبوا إلى تفضيل الصحو، ذلك أن السكر لا يلبث أن يُخرج العبدَ عن حالته الطبيعية، ويقطع صلته بالعقل وحُسن التصرف. فالسكر محصّلة المبتدئين في الطريق عند الجنيد وأتباعه، أما علامة تمكّن الصوفي من حاله، فهي الصحو. حول هذا الاختلاف، انظر، مثلا: عفيفي، 1963، ص 282- 286.

80 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 86.

عند صاحبها.[81]

والحقُّ أن حرص الكلاباذي على تأكيد هذه الفكرة في قوله: «ويكون غيبتُهُ عما غاب غيبةَ شهود الضرّ والنفع، لا غيبة استتار واحتجاب»[82] ما زال يلمّح إلى وجود فئةٍ من المتصوفة، ذهبت إلى أنَّ الغيبــة يجب أن تكون غيبةً مطلقة، بكل ما تحمله الكلمة من قضاءٍ على مظاهر الحياة وإهلاك فعلي للنفس والجســد أملا في تحقيــق الغيبة المطلقة.[83] و**الغيبة** عنــد الكلاباذي، على درجتين: الأولى غيبة عن حظوظ النفس بشــهود ما للحقّ، والثانية غيبة عن الفناء والفاني بشــهود البقاء والباقي.[84] ومعنى هذا أنَّ الدرجة الأســمى للغيبة تتمثّل في فقدان الإحســاس بفقدان الإحساس عينِهِ، أعني الغيبة عن الغيبة نفسها، وبقاء الإحساس بالله وحده.

كما أنَّ الغيبة لا تغيّب حقيقة الحظوظ؛ فإنّ **الشــهود**، شــهود الحقّ، لا يجري عيانًا، بل هو في اصطلاح الكلاباذي «شهود غلَبَة لا شهود عيان»،[85] أو هو ما ذكره في موضعٍ سابق من **التعرف** حول عدم تجويز رؤية الله في الدنيا إلا «من جهة الإيقان». إنَّ شــهود الله عند الصوفي الواصل ناتجٌ بالكلية عن غلبة إحساسه بالله حتى إنه لا يرى مع الله شيئًا.

ويُفرد الكلاباذي لقضية الشهود والرؤية بابًا مستقلا، هو الباب الثامن والخمسون: «قولهم في التجلّي والاســتتار»[86] فكأننا به يرتّب موضوعات هذا القســم من **التعرف** على نحوٍ يبدو لنا على جانبٍ لا بأس به من المنطق والتسلسل، وذلك كما هو مبين فيما يلي:

التجريد والتفريد ⟵ الوجد ⟵ الغلبة ⟵ السكر ⟵ الغيبة والشهود ⟵ الجمع والتفرقة ⟵ التجلي والاستتار ⟵ الفناء والبقاء (وهو الباب الأطول في الكتاب كله) ⟵ المعرفة ⟵ التوحيد.

فالوجــد ينتج بعد التجرّد عــن الأعراض والتفرّد بالله، والغلبة ليســت إلا إحدى صفات الواجد

81 انظــر: الكلابــاذي، 1933، ص 87. وفي هذا الصدد، يأتي الكلاباذي بروايةٍ عن أبي ســليمان الداراني، حيث بلغه «أنه قيل للأوزاعي رأينا جاريتك الزرقاء في السوق. فقال: أَوَزرقاء هي؟»، فقال الداراني معلّقًا على ما سمع: «انفتحتْ عيونُ قلوبهم، وانطبقتْ عيونُ رؤوســهم». ويقول الكلاباذي مفسِّرًا قولَ الداراني: «أخبرَ أنَّ غيبته عن زرقتها كانت مع بقاء لــذّة الحــور فيه». الكلاباذي، 1933، ص 87. وتأتي هذه الرواية كي تدعم ما ذهب إليه الكلاباذي من أن غيبة الصوفي عــن تمييز متعلقات النفس يكــون رغم احتفاظه في الواقع بهذه المتعلقات. وفي هــذه القصة، لم يلحظ الأوزاعي صفةَ عيني جاريته، بيد أن سؤاله: أَوَزرقاءُ هي؟ يلمّح إلى احتفاظه بالإعجاب إزاء هذه الصفة البشرية، رغم عدم لَحْظِهِ لها.

82 الكلاباذي، 1933، ص 87.

83 انظر باب «من غلط في فناء البشرية» في: السراج، 1960، ص 543.

84 الكلاباذي، 1933، ص 87.

85 الكلاباذي، 1933، ص 87.

86 الكلاباذي، 1933، ص 90–92.

المتولِّه. واتسام الصوفي بها إحدى علامات سكره. أما صحوه من هذا السكر، فيؤدي به إلى صفة الشهود والجمع، تلك التي تفتح الطريق له إلى مرحلة المكاشفة والتجلي. وهكذا حتى يبلغ مرتبة الفناء التي تُفضي به إلى المعرفة والتوحيد بدلالته الشهودية التي وقفنا عندها فيما تقدم.

وفيما يخص مفهوم **التجلي**؛ فإنَّ الكلاباذي يقسـمه إلى ثلاث درجات، نقلا عن سـهل التُّسْتَريّ (ت: 283/896)، هي: تجلي الذات وهي المكاشـفة؛ وتجـلي صفات الذات، وهي موضع النور، وأخيرًا ما دعاه بتجلي حُكم الذات، وهي الآخرة وما فيها.[87] وما يعنينا هنا هو تجلّي النوع الأول الذي يتضمن ما أشرنا إليه أعلاه من شهود الغلبة، أو الرؤية على معنى الإيقان.

وفي حـين أنَّ الكلابـاذي يتبع أسـلوبًا خاصًّا في افتتاحه أبواب هذا القسـم بروايات ونقول ذات طابع إسـلامي معتدل، ثم ينتقل منها إلى ما يمكنه أن يمنحنا صورةً حقيقة للمفاهيم الصوفية في دوائر أصحابها؛ فإننا نجده هنا ينقل تقسيم سهل المذكور، ومنه يثبت قولَ بعض المتصوفة: «علامة تجلّي الحقّ للأسرار هو أن لا يشـهد السرّ ما يتسـلّط عليه التعبير، أو يحويه الفهم، فمن عبّر أو فهم فهو خاطر استدلال لا ناظر إجلال»؛ ثم يُلحِقه بتوضيحه الخاصّ قائلا: «معناه أن يشـهد ما لا يمكنه العبارة لأنه لا يشـهد إلا تعظيمًا وهيبة فيسـقطه ذلك عن تحصيل ما شاهدَ من الحال».[88]

ويبدو لنا أنَّ توضيح الكلاباذي قد غيّر وجهة المقولة المذكورة، إذ هي تعني أنَّ تجلّي الله لأسرار النـاس هو مما تعجز الفهـوم عن اللحوق به وإدراكه، وأنَّ كل محاولـة للتعبير عنه ليس أكثر من محاولة اسـتدلال على حقيقته. أما توضيح الكلاباذي، فيشـير إلى أنَّ شـدة التعظيم لله في نفس الصوفي تحول دائمًا دون السـماح له بإدراك مـا بلغه من حقائق التجلّي. وإذا كان لنا أن نقارن هذه الصورة بصورةٍ من عالم العشـاق، فإنها أشبه بالعاشق الذي بلغه مرأى المحبوبة، بيد أنه لم يتمكّن من متابعة النظر إليها لتسـلُّط الشـعور بالتعظيم لها عليه، الأمر الذي دفعه إلى الصـدور، أو الرجـوع عنها، فكأنه لم يرها بالفعل.[89] وعلى هـذا النحو، يذهب الكلاباذي إلى

87 الكلاباذي، 1933، ص 90.

88 الكلاباذي، 1933، ص 91.

89 والعاشـق في هذه الحالة قد يكون مدفوعًا بأمرين: فإما أن يتجنب النظر إلى المعشـوق تعظيمًا له وحياءً منه على نحوٍ مجـرد، وإما أن يفعـل ذلك بدافع الرغبة في تأجيج نار العشـق، والاحتفاظ بالصورة المثالية لذلك المعشـوق في ذهنه. ومثالاً على شـدة تعظيم المعشـوق مما يدفع العاشق إلى تجنب النظر المباشر إليه. وفي معنى الامتناع عن رؤية المحبوب أو ملاقاته خشية أن تخبو نار العشق، يقول جميل بثينة صراحةً: «يموتُ الهوى منِّي إذا ما لقيتُها/ ويحيا إذا فارقتُها فيعودُ». وفيه أيضًا قول الجاحظ بأنَّ «العاشـق متى ظفرَ بالمعشـوقِ مرة واحدة، نقص تسـعة أعشار عشقه». انظر: العظم، 1987، ص 86؛ 99.

القــول بــأنَّ الصوفي متى وصل إلى حقائــق التجلّي؛ فإنه لا يدرك ما شــاهَدَ نظرًا لما يعتوره من تعظيــم لله يكاد يُعمي بصيرته عن مشــاهدة الحقائق الإلهيــة. فالكلاباذي يُرجع صفةَ العجز عــن التعبــير والفهم في المقولة المذكورة إلى تملُّك الهيبة بالصوفي، حتى لكأنه لا يفهم ما شــاهد، بــدلا من إرجاعها إلى الطبيعة الخاصــة بحال التجلّي، وذلك من حيث تمنُّعها الماهي عن الإدراك البشري على العموم.[90]

إن **رؤية الإنســان لله** بالبــصر ممكنةٌ في الآخرة، وذلك بموجب النظرة الإســلامية السُّــنّيَّة.[91] ويذهــب الكلابــاذي إلى التأكيد على إمكان حصولهــا في الآخرة، وذلك بوصفهــا إحدى كرامات اللــه لعباده المؤمنين؛[92] أما أن يُرى الله في الدنيــا، رؤيةً بصرية مباشرة، أو رؤيا بصيرية قلبية، فهو مما يُجمع كبار المتصوفة على إنكاره إنكارًا مطلقًا.[93] ومع هذا، يســتوقفنا قول الكلاباذي: «وأجمعــوا أنه لا يُــرى في الدنيا بالأبصار ولا بالقلوب إلا من جهــة الإيقان».[94] فهل يكون قصد الكلاباذي أن رؤيا الله في الدنيا لا تحدث بهدف الرؤيا نفســها، بل تكون نتيجةً طبيعية لبلوغ الإنســان مرتبة اليقين، وعندها فإنه لا يجد بدًّا من رؤيا الله بالبصيرة؟ أو هل يعني اســتثناؤه المذكور في هذه الجملة أنَّ الصوفي، في خضم حال اليقين الكشــفي، يغدو قادرا على تمثُّل القرب

90 يُثبت الكلاباذي في هذا المقام أحد الأبيات التي يسوقها القشيري أيضًا في باب المحبة من الرسالة، وهو:

إذا ما بَدَتْ لي تعاظمْتُها فأَصدَر في حالِ مَنْ لم يردْ

(الكلاباذي، 1933، ص 91). والبيت في نص الكلاباذي يظهر ضمن مقطوعةٍ شعرية من أربعة أبيات؛ في حين أنه عند القشــيري يظهر مفردًا وبصيغة المذكر («إذا ما بدا لي تعاظمته...») (انظر: القشــيري، 1940، ص 160) والكلاباذي يوظّــف البيــت تدليلا على معنى التعظيم الذي يحول دون إدراك الصوفي لحقائــق التجلّي (إذا بدت لي الحقيقةُ عظّمْتُ الحقَّ حتى لكأنني لم أُحَصِّلْ شــيئًا منها). ويبدو توظيف البيت نفســه عند القشــيري محمّلا بدلالةٍ مشــابهة. انظر ترجمة R. Snir للبيت الوارد عند القشيري بقوله: (If He appears to me, I would be owed by Him, and as a result would be sent back in the state of one who had never arrived) في: Snir, 1999, p. 153. عــلى أنَّ Von Schlegell في ترجمتها لباب المحبة من الرسالة القشيرية، ترى أنّ (ما) الواردة في البيت هي ما النافية وليست الزائدة، وأنَّ كلمة (تعاظمته) هي اســمٌ لا فعل (= تعاظُمُهُ) ليُفهم معنى البيت عندها على أنّ الله إذا منع الإنســان من كشــوفاته العظيمــة، فإنّ الأخير يعود على أعقابه دون أن يحقق شــيئًا مما رغب [انظــر: Schlegell (translator), 1990, p. 333].

91 انظر، مثلا: الغزالي، د.ت. ، ج 4، ص 444 وما تلاها؛ ج 5، ص 176 –177.

92 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 20.

93 انظــر: الكلابــاذي، 1933، ص 21. وقارنه بما جاء في: السراج، 1960، ص 544 –545. ويورد الغزالي الرواية التالية التــي تتضمــن المعنى ذاتــه: «وقيل لجعفر الصادق رضي الله عنه: هــل رأيتَ اللهَ عزّ وجلّ؟ قال: لــم أكن لأعبد ربًّا لم أره. قيل: وكيف رأيته وهو الذي لا تدركه الأبصار؟ قال: لم تره الأبصار بمشــاهدة العيان، ولكن تراه القلوبُ بحقائقِ الإيمان، لا يُدرَكُ بالحواسّ، ولا يُقاس بالناس». الغزالي، د.ت، ص 30.

94 الكلاباذي، 1933، ص 21. أما Arberry فإنه يترجم مطلع هذه الفقرة على النحو التالي:

«They are agreed that God is not seen in this world either with the eyes or with the heart, save from that point of view of the faith"(Arberry, 1966, p. 28.)

باللـه فكأنـه يراه رؤيا الباطـن دون أن تمسّ هذه الفكرةُ النصوص الإسـلامية التي تسـتبعد الرؤيـة البصريـة حتى عند الأنبياء (ومـن بينهم موسى)؟[95] ومع هذا؛ فإنَّ تركيب الاسـتثناء في العبارة قد يُفهم على معنى التصديق والإيمان فحسـب، كما أشار السراج، معاصر الكلاباذي في **اللمع**؛ أي على اعتبار معنى القرب بين الصوفي ولله، دون الأخذ بالمعاينة المباشرة في الدنيا بصرًا كانت أو بصيرة.[96]

ويقـر الكلاباذي بوجود طائفة من المتصوفة ذهبوا إلى إمكان حدوث الرؤية في الدنيا.[97] وتتوالى الأدلـة في كتاب **التعرف** عـلى وجود جماعات صوفية عـزف أفرادها عن إقامـة العبادات؛ ذلك أنَّ ترديـد عبارات الحثّ عـلى القيام بالعبادات، يومئ بلا أدنى شـك إلى زيادة الحاجة إلى هذه الدعوى في ظلّ اسـتفحال ظاهرة التسـيُّب، وإهمال القيم الدينية، تلـك الظاهرة التي أبرق لها الكلابـاذي في مقدمة **التعرف**؛ بيد أنه لم يعرضها بوضوح كما فعل القشـيري لاحقًا في مقدمة **الرسالة القشيرية**.[98]

(6) إجمال

إنَّ تمعُّنَ تناولِ الكلاباذي تجربةَ الوصول الصوفي وما يقترن بها من مفاهيم يكشف لنا خطابًا غارقًا في قيود الواقع التاريخي الذي راح يشـهد تهديداتٍ جادّة على نُظُم المشروع الصوفي. هذا الخطاب يبدو مُكَبَّلًا في انغلاقه على نفسِـهِ، وتجنُّبِـهِ محاولات الوصف الوجداني لأحوال القرب

95 قارن هذه الإمكانية للتأويل بما ورد عند ابن الدباغ (ت: 696/1296) إذ وصف الواصلين قائلا: «لا يتمكنون من دوام المشاهدة إلا بعد فراق هذه الجسوم في حضرة القدس، إما بالموت الحسي، وهو الأكثر، وإما في حال الحياة عند الانسلاخ عن قوى الأبدان والتجرد بالكلية، وهو نادر» (ابن الدباغ، 1959، ص 88.

96 والملاحظ أنّ السراج يجهد في محاولته تفنيد حصول هذه المعاينة في كافة أجزاء كتابه، حتى إذا تمعّنّا تلك الأبواب التي تبدو في جوهرها ترديدًا لمعنى الرؤية المباشرة، كالباب الذي يتناول حالَ المشـاهدة لدى المتصوفة؛ فإننا نلقى صعوبةً كبيرة في تمييز الخيط الرفيع الذي يفصل ما بين مشاهدة العيان لطبيعة الله، وبين مشاهدته على معنى اليقين به. اقرأ على سبيل المثال إثباته لقول عمرو بن عثمان المكي: «المشاهدة ما لاقت القلوب من الغيب بالغيب، ولا يجعلها عيانًا، ولا يجعلها وجدًا»، وقوله: «المشـاهدةُ وصلٌ بين رؤيةِ القلوب ورؤية العيان؛ لأنّ رؤية القلوب عند كشـف اليقين في زيادة توهّم». فالمشـاهدة ليسـت رؤية بالقلب، كما أنها ليسـت رؤية بالعين، بل هي يقينٌ تام لحقائق الغيب. انظر: السراج، 1960، ص 100.

97 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 22. ونلقى السراج يفصل القول فيمن «غلط في الرؤية بالقلوب» في: السراج، 1960، ص 544–546، ويُثبت ابن الجوزي عددًا لا بأس به من الروايات حول بعض المتصوفة ممن أجازوا رؤية الله بالأبصار في الدنيا. انظر: ابن الجوزي، 1994، ص 226 –227.

98 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 4. والشبه بين هذه المقدمة ومقدمة القشيري لرسالته جلّي.

والوصــل. يقدِّمُ لنا نصُّ **التعرُّف** مفهومًا للوصول الصوفي يشــكِّل، في حقيقة الأمر، امتدادًا لِمَا طرأ على الأوساط الصوفية من تطوُّراتٍ فكرية منذ مطلع القرن الثالث للهجرة.

يلتــزم الكلاباذي خطًّا شــديد الحذر في مقاربة ما يكوِّن تجربةَ الوصــول الصوفي. وإذا كان لنا أن نقارن هذا الخط بما نقرؤه عند القشــيري في القرن التالي، لقلنا إنَّ **تعرف** الكلاباذي يعكس انغلاقًــا في تناول المفاهيم الصوفية التي تعكس فــرادةَ المشروع الروحي الصوفي، وهو الانغلاق الذي جهد القشيري لاحقا في تجاوزه والانعتاق منه.

يضــع الكلاباذي المعرفة بالله في أعــلى درجات الطريق الصوفي، بحيث يســبقها الفناء ويتلوها التوحيــد. أمــا اللُّحمة القائمة بين المعرفة والتوحيد، فتبدو جليَّــةً عنده؛ ذلك أنَّ التوحيد بمعناه الصوفي يتجاوز الإيمان المجرد بوحدانية الله، إلى شــهودٍ بالقلب لهذه الوحدانية. وإذا كان الأمر كذلك، فإنَّ هذا التوحيد يشكِّلُ أحد العناصر المكوِّنة لتجربة الوصول.[99]

ومــن المثــير أنَّ الكلاباذي يُفرد للفناء والبقاء أطولَ أبواب كتابه على الإطلاق، وفيه ينظّر لمفهوم العصمــة الخاصة بالعارفين. أمــا هذه العصمة فتقتضي عنده احتفــاظَ الفاني الواصل بحاله، وعدم عودته عنه. فالعارف الفاني معصومٌ عن النزول عن درجته إلى ما دونها. ولا يعني ذلك أنَّ على الفاني نبذ المجتمع، وما يتصل به من إصلاحٍ ودعوةٍ إلى الخير، بل إنَّ الفناء الكلي لا يتعارض في مفهوم الكلاباذي مع مهَمَّة الإصلاح والإرشــاد التي يجدر بالصوفي العارف ممارستها كجزءٍ لا يتجــزّأ من قيامــه بأصول الشريعة التي يقف في مركزها مفهــوم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. يشترك الكلاباذي مع أبي نصر السراج الذي يذهب إلى أنّ اعتزال الناس ليس مما يُنتقد، بــل إنــه الوجه الأمثل لحياة الصوفي. بيد أنَّ السراج يشــير إلى كونه عملا لا يقوى على تنفيذه إلا «الأقويــاء من الرجال، ولأمثالنا الاجتماع أنفع». ذلــك أنَّ المتصوفة ممن بلغوا المعارف، وجعلوا يدعُون الناسَ إلى التقرب من الله، لا شــكّ ســيجدون من أنفسهم حاجةً إلى العودة لحال العزلة من جديد أملا في تحصيل المعارف الإلهية التي لا ترِدُ إلا في عزلة الصوفي.[100]

99 قارن هذه العناصر المكوِّنة لتجربة الوصول الصوفي، وخاصة التوحيد، بما وجدناه في تناولنا المفصل لمفهوم الانتهاء في تنظير أبي حفص عمر الســهروردي ضمن مقالنا: Salamah-Qudsi, 2011؛ وكذلك مقالنا: سلامة-قدسي، 2009، ص 81-116.

100 انظر: السراج، 1960، ص 277 -278. وهو ينقل في هذا الموضع عن إبراهيم الخواص أنه رأى رجلا في البادية حسن الأدب حاضر القلب، فسأله [أي عن سبب خلوته في البادية!] فقال: «كنتُ أعمل بين الناس والمعارف في التوكّل والرضا والتفويض، فلما فارقتُ المعارف، لم يبقَ معي من ذلك ذرّة، فجئتُ حتى أطالبَ نفسي ها هنا بدعاويها إذا انفردتُ عن المعلومات والمعارف».

لا تلعب المحبةُ دورا بارزًا في إطار المفاهيم الروحية التي تشكِّلُ تجربة الوصول عند الكلاباذي؛ فهــو يعرض لها ضمن طائفة المعاني التــي تُعَدُّ مجرد صفاتٍ بشرية يفنى عنها الصوفي إذا ما أبلَغَهُ اللهُ حالَ المعرفة، كالخوف والرجاء، والفقر، والغنى.[101] فإذا تمعنا هذا الإهمال لأحد أبرز مركبات الفكر الصوفي في القرن العاشر، أو قارناه بباب المحبة المفصل في **رسالة** القشيري مثلا، وجدنا ما يدعم وسْمَنا خطاب الكلاباذي بالانغلاق، والانسلاخ عن بعض مكوّنات الفكر الصوفي في عصره.

لا يرهــن الكلابــاذي تحصيل المعارف بالمجاهــداتِ الروحية المضنية؛ ذلــك أنَّ هذه المعارف قد تــرد عنــد من لم يطلبها أصلا. ويَحول لنا أنَّ هذه الفكــرة ظلت خافتةً في التنظير الصوفي حتى بلغــت في القرن الثالث عشر تكامُلَها ووضوحَها في المــشروع التنظيري الذي اختطَّه أبو حفص السُّــهروردي في كتابــه الهام **عوارف المعــارف**. وقد ذهبنا، في مقالةٍ أخرى لنا، إلى أن ترســيخ مفهــوم «الجــذب الصوفي» بما يعنيه مــن بلوغ حال الوصول الروحي مبــاشرةً وبغير مجاهدة أو رياضــة طويلــة، كما يشــير بوضوح تناول السُّــهروردي لمن دعاهم بالمجذوبــين المتدارَكين بالســلوك، قد أســهم جوهريًّا في تعزيز هالة القداســة التي أخذت تتشكّل تدريجيًّا حول شيوخ التصوف وأوليائه في القرون التالية.[102] ولا بدع أنَّ تشكيلَ هذه الرؤى الدقيقة، والبُنى النظرية المركبة لم يكن ليتســنى لولا أســلاف السُّهروردي، منظِّرو القرن العاشر، الذين اختطّوا الملامحَ الأولى للفكر الصوفي في الإسلام، وغرسوا بُذورَ فرادتِهِ الأولى.

101 قــارن ذلــك مع التــزام أبي نصر السراج بالربط بين المحبــة والمعرفة في قوله: «من علامة المعرفة المحبــة؛ لأنَّ من عرَفَهُ أحبه» (السراج، 1960، ص 57) جاعلا المحبةَ إحدى علامات تحصيل المعرفة بالله عند الصوفي. وانتحاؤه هذا المنحى قد يكون دليلا على تقديمه المعرفةَ على المحبة.

102 انظر: Salamah-Qudsi, 2009, pp. 386-390

وكذلك: «Salamah-Qudsi, 2011, the section «Bypassing the Path: Jadhb and Intiha'

قائمة مراجع

ابن الجوزي، 1994	ابــن الجوزي، أبــو الفرج عبــد الرحمــن (1994)، **تلبيس إبليــس**، تحقيق: عصام الحرستاني ومحمد الزغلي، بيروت: المكتب الإسلامي.
ابن الدباغ، 1959	ابن الدباغ، عبد الرحمن بن محمد (1959)، **مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب**، تحقيق: هلموت ريتر، بيروت: دار صادر.
الإصفهاني، 1997	الإصفهاني، أبو نعيم أحمد بن عبد الله (1997)، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، بيروت: دار الكتب العلمية، ج 2.
بلاثيوس، 1965	بلاثيوس، أســين (1965)، **ابن عربي: حياته ومذهبه**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة الأنجلومصرية.
جامي، 2003	جامي، عبــد الرحمن (2003)، **نفحــات الأنس من حضرات القــدس**، ترجمه إلى العربية: محمد بن زكريا، تحقيق: محمد الجادر، بيروت: دار الكتب العلمية، ج 1.
السراج، 1960	الــسراج، أبو نصر (1960)، **اللمــع في التصوف**، تحقيق: عبــد الحليم محمود وطه سرور، مصر: دار الكتب الحديثة.
سلامة-قدسي، 2009	ســلامة-قدسي، عريــن (2009)، «من الحي الــذي لا يموت إلى الحــيّ الذي لا يموت: الانتهــاء والمنتهي في تصوف أبي حفص عمر السُّــهروردي»، **الكرمل**، العدد 30، ص 81-116.
السلمي، 1960	الســلمي، أبو عبد الرحمن (1960)، **طبقات الصوفية**، تحقيق: يوهانس بيدرسين، ليدن: بريل.
السهروردي، 1967	الســهروردي، أبو حفص (1967)، **عوارف المعــارف**، بهامش: **إحياء علوم الدين**، القاهرة: مؤسسة الحلبي.
السيوطي والمحلي، 1996	الســيوطي، جلال الدين وجلال الدين المحلي (1996)، **تفســير الإمامين الجلالين**، القاهرة: دار الحديث.
الشهرستاني، 1968	الشهرســتاني، محمــد بن عبد الكريــم (1968)، **المِلَل والنِّحَل**، تحقيــق: عبد العزيز الوكيل القاهرة: مؤسسة الحلبي، ج 1.
العظم، 1987	العظــم، صادق جــلال (1987)، **في الحب والحــب العذري**، الــدار البيضاء: عيون المقالات.
عفيفي، 1963	عفيفي، أبو العلا (1963)، **التصوف الثورة الروحية في الإســلام**، الإسكندرية: دار المعارف.
الغزالي، 1991	الغــزالي، أبو حامد محمــد بن محمد (1991)، **المنقذ من الضلال**، بيروت: مؤسســة

الكتب الثقافية.

الغزالي، د.ت	الغزالي، أبو حامد (د.ت)، **إحياء علوم الدين**، د.م.: دار المنار، ج 4.
الغزالي، د.ت	الغزالي، أبو حامد (د.ت)، **رسالة روضة الطالبين وعمدة السالكين**، في: **مجموعة رسائل الإمام الغزالي**، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.، قسم 2.
القشيري، 1940	القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن (1940)، **الرسالة القشيرية**، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي.
الكلاباذي، 1933	الكلاباذي، أبو بكر محمد بن إسحاق (1933)، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تحقيق: آرثر جون آربري، القاهرة: مكتبة الخانجي.
الكُلِيْنِي، 1968	الكُلِيْنِي، أبو جعفر محمد بن إسحاق (1968)، **الأصول من الكافي**، طهران: دار الكتب الإسلامية، ج 1.
متز، 1940	متز، آدم (1940)،**الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري**، ترجمة: محمد أبو ريدة، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج 1.
المجلسي، 1983	المجلسي، محمد باقر (1983)، **بحار الأنوار**، بيروت: مؤسسة الوفاء، ط 2، ج 25.
مجموعة مؤلفين، 1972	مجموعة مؤلفين (1972)،**المعجم الوسيط**، القاهرة: د.ن.، ط 2، ج 1.
المكي، 1310هـ	المكي، أبو طالب (1310هـ)، **قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد**، مصر: د.ن.
نيكولسون، 1946	نيكولسون، رينولد (1946)، **في التصوف الإسلامي وتاريخه**، ترجمة: أبو العلا عفيفي، د.م.: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

סבירי, 1979	סבירי, שרה **(1979), הפסיכולוגיה המיסטית של אל-חכים אל-תרמד'י**, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, כרך 1.

Arberry, 1966	Arberry, A. J. (translator) (1966), *The Doctrine of the Sufis of Al-Kalabadhi*, Lahore: Sh. Muhammad Ashraf.
Mez, 1937	Mez, A. (1937), *The Renaissance of Islam*, London: Luzac.
Salamah-Qudsi, 2011	Salamah-Qudsi, A. (2011), "The Everlasting Sufi: Achieving the Final Destination of the Path (Intiha') in the Sufi Teachings of 'Umar al-Suhrawardi", forthcoming in: *Journal of Islamic Studies* (Oxford).

Salamah-Qudsi, 2010 Salamah-Qudsi, A. (2010), "The Sealed Nectar: An Overview of a Sufi Treatise of 'Umar al-Suhrawardi", *Arabica* 57.

Arberry, 1950 Arberry, A. J. (1950), *Sufism: An Account of the Mystics of Islam*, London: George Allen and Unwin LTD.

Salamah-Qudsi, 2009 Salamah-Qudsi, Arin (2009), "Institutionalized Mashyakha in the Twelfth Century Sufism of 'Umar al-Suhrawardi", *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 36.

Schlegell, 1990 Schlegell, B.R. Von (translator) (1990), *Principles of Sufism by Al-Qushayrī*, Berkeley: Mizan Press.

Meier, 1999 Meier, Fritz (1999), "Khurasan and the End of Classical Sufism", In: *Essays on Islamic Piety and Mysticism*, Translated by: John O'Kane with editorial assistance of Bernd Radtke, Leiden: Brill.

Ritter, 2003 Ritter, Hellmut (2003), *The Ocean of the Soul: Man, the World and God in the Stories of Farid al-Din 'Attar*, translated by: John O'Kane Leiden: Brill.

Massignon, Massignon, L. (), "al-Hallaj", *EI2*, vol. 3.

Massignon, 1982 Massignon, L. (1982), *The Passion of al-Hallāj*, translated by: Herbert Mason, Princeton: Princeton University Press, vol. 3.

Nwyia, P. Nwyia, P. (), "Al-Kalabadhi", *EI2*, vol. 4.

Bhantagar, 1992 Bhantagar, R.S. (1992), *Dimensions of Classical Sufi Thought*, Delhi: Motilal Banarsidass.

Snir, 1999 Snir, Reuven (1999), "*Bab al-Mahabba* (The Chapter on Love) in *Al-Risāla Al-Qushayriyya*: Rhetorical and Thematic Structure", *Israel Oriental Studies* 19.

Gramlich, 1995 Richard Gramlich, *Alte Vorbilder des Sufitums* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1995), Erster Teil, pp. 21-50

Gramlich, 1976 Gramlich, Richard (1976), *Die Shiitischen Derwischorden Persiens, Zweiter Teil: Glaube und Lehre*, Wiesbaden: Kommissionsverlag Franz Steiner GMBH.

التهجين في قصص يوسف إدريس

ســاســون سوميــخ

جامعة تل أبيب

لــم يكد الكاتب المصري يوســف إدريس ينشر أولى مجموعاته القصصيــة، «أرخص ليالي» عام 1954، حتــى انهالــت المقالات والتعليقات تثني على موهبتــه القصصية وعلى طرافة مواضيعه وحيوية شخصياته. ولكن موضوعا واحدا اختلف فيه توجه النقاد، وكان مثارا للتشكك والحيرة، بدل التقدير، وذلك هو موضوع اللغة المســتخدمة في تلــك المجموعة، فقد لامه بعض النقاد على خلطه العامية والفصحى وابتعاده عن أساليب النثر العالية.

كتب عنه د. زغلول سلام ما يلي:

> **ومما يعيب أسـلوب يوسـف إدريس عاميتـه المختلطة بالفصحـى أو فصحاه المختلطـة بالعامية. وأنت بينهما في حيرة من أمر الرجل، فهو رغم ما يملك من قـدرة فنية وخيال، وسـعة تصور، يكونـان لبنة طيبة لقـاص ناجح، فإن هذا الأسـلوب يضيّع عليـك أحيانًا نعمة المتعـة بجمال القصة، بل قـد يزهدك فيها**

ويحطّ بك من علياء الفن إلى أرض العامية، لا أقصد اللغة بل والعبارة والفكرة.[1]

وكتب طه حســين، عميـد الأدب العربــي، قائلاً في المقدمة التــي أرفقها بمجموعـة «جمهورية فرحات» لإدريس (1957) ناصحًا إياه:[2]

> **أن يرفق باللغة العربية الفصحى ويبسـط سـلطانها شـيئًا ما على أشخاصه حين يقص كما يبسـط سـلطانها على نفســه، فهو مفصـح إذا تحدث، فإذا أنطق أشخاصه أنطقهم بالعامية كما يتحدث بعضهم إلى بعض في واقع الأمر حين يلتقون ويديرون بينهم ألوان الحوار.**
>
> **ومــا أكثر ما يخطئ الشــباب من أدبائنــا حين يظنون أن تصويـر الواقع من الحيــاة يفـرض عليهم أن ينطقوا النــاس في الكتب بما تجري به ألســنتهم في أحاديـث الشــوارع والأندية. فأخص ما يمتــاز به الفن الرفيع هــو أنه يرقى بالواقع من الحياة درجات دون أن يقصر في أدائه وتصويره..**

وربما لو كان الكاتب غير يوســف إدريس لردعه مثل هذه النقد فارتدع. ولكن إدريس كان على ما يبدو صاحب مبدأ في قضية لغة القصة الواقعية المعاصرة، وهو النوع القصصي الذي مارسه طوال خمســينات القرن العشرين وأغلب ســتيناته. فالحوار عنده يجري دائمًــا بالعامية،[3] أما لغــة السرد فهــي بالفصحى أصلاً، رغم أن الفصحى عنده تســتوعب عناصر غير قليلة من لغة الكلام اليومي. لقد أشرنا إلى ذلك في أبحاث سابقة لنا،[4] ونعود في هذا المقال القصير إلى الموضوع نفسه، للتأكيد على أن التهجين لا يعني، بأي حال من الأحوال، تفضيل واحد من هذين المكونين (الفصحى والعامية) على الآخر، وإنما تنبع هذه الظاهرة من شــعور الكاتب بأن جمالية اللغة في أقاصيصه، لا بد أن تنبني على أســاليب التهجين. فإذا سادت الفصحى المعيارية، فستضعف في النص جماليات النبض الواقعي للحياة، أما إذا ســادت العامية فســيكون النص خارجًا عن أساليب الأدب عامة حيث الفصحى هي دعامة الكتابة الأدبية بأنواعها المختلفة.

مــن الواضح أن يوســف إدريس ليس الكاتب العربــي الوحيد الذي يســتخدم اللغة المهجنة في كتاباته، فالنثر العربي المعاصر، والنثر القصصي بشكل خاص، يُكتب عادة بالفصحى، ولكنها

1 سلام، 1971، ص 398.

2 إدريس، 1957، ص 5.

3 باستثناء قصة أو قصتين.

4 سوميخ، 1984؛ Somekh, 1975, PP. 89-100؛ Somekh, 1985, pp. 95-104 .

غالبًا ما تكـون مهجّنة، وذلك للقسريات الجمالية التي يفرضها الفن القصصي الحديث، ومنها الاقتراب من نفسية الأبطال أحيانًا والابتعاد عنها أحيانًا أخرى. وقلما نجد قاصًّا عربيًا معاصرًا يمـاشي أسـاليب القصـص الحديثة ممن لم يمسـه منطـق التهجين. فالتجاور بـين الفصحى والعامية في عصرنا يخلق الغزير من المباني اللغوية الجديدة.

ولـو ألقيتَ نظرة عـلى أي صفحة من صفحات كتب يوسـف إدريس لوجدتَ حـوارًا بالعامية وسردًا بعضـه فصيـح وبعضه الآخر مهجّن: «ويهز رأسـه مئات المرات وهـو يؤكد لهم إن كله بالدور»[5] ففي هذا النص السردي نجد الكلمات السبع الأولى بالفصحى الخالصة، ولكن الكلمتين الأخيرتـين بالعاميـة، رغم أن كلا منهمـا، بحد ذاتها، موجودة في الفصحى أيضًا، وكان بوسـع الكاتـب أن يضيف كلمة واحـدة، فيصبح النص بأكمله فصيحًـا: (إن كلّ شيء بالدور)، ولكنه فضّل اللجوء إلى صيغة عامية لنقل الجو السائد في السوق.

ولنلاحظ أن كلمة «إن» (بالكسرة والسـكون) هي ليسـت من كلام البائـع، إذ إن كلامه يقتصر على «كله بالدور»، وكلمة إن هي إضافة من قبل الراوي وهي ليسـت بالفصحى رغم ذلك (ولو قصـد الفصحـى لكتب «أنّه»). فالعامية هنـا لا تقتصر، إذن، على الكلام المنقـول، كلام البائع، الـذي هو أصـلاً بالعامية، ولكن كلمة الربـط «إنْ» أيضًا، وكأن الراوي هنـا ليس الكاتب الذي يكتـب بالفصحى الذي كان يمكنـه أن يحذف كلمة «إن» ويكتفـي بالكلمتين الأخيرتين. ولكن إدريس وسّع حيّز السردية وقلب الفصحى السردية بأكملها إلى نصّ مهجّن، له رونقه الخاص، وكأنه يصف المنظر الشعبي كله بلغة شبه عامية، بخلاف بعض الكتّاب العرب الآخرين ممن لا يميلون إلى اسـتخدام نوعين لغويين في النص نفسه. فمثلاً الكاتب نجيب محفوظ قلما يستخدم العامية في حواره،[6] ويحاول أن تكون جميع الجمل مستقاة من العامية أو «مترجمة» عنها. خذ مثلاً هذه الجملة الحوارية من رواية «**اللص والكلاب**» لمحفوظ:[7]

«أنا عارفك وفاهمك عن ظهر قلب»

فهـي ظاهرًا لا تحيد عن إعراب اللغة، ولكن القـارئ يجد فيها عند إعادة النظر عنصرًا «خفيًا» يخالف أسـاليب الفصحى وأصولها، ذلك أن اسـم الفاعل في هذا النص لا ينوب هنا عن الفعل المضارع («أعرفك وأفهمك»)، واستخدام اسم الفاعل في هذه الحالة متأثر بشكل أو بآخر باللغة

5 إدريس، 1980، ص 25.
6 Somekh, 1993, pp. 170–194.
7 محفوظ، 1961، ص 52.

العامية.

أما عند يوســف إدريس فالحدود بين النوعين اللغويين معدومة في الكثير من جمله كما ســنرى فيما يلي:

ولنبــدأ بالحوار: الحــوار عند إدريس مكتوب، كمــا ذكرنا، بالعامية أصــلاً، وإن كنا نجد كلمة فصحى أو تعبير فصيح، بل حتى عنصر نحوي صريح كالتنوين مثلاً، ولكن جميع هذه الأحوال تنطوي على استعمال وظيفي للفصحى، كخلق جو المفارقة والتهكم الإيروني. ففي النص التالي مــن قصة «جمهوريــة فرحات» تنتهي جملة الصــول فرحات باقتباس (أو شــبه اقتباس) من القــرآن الكريم، ولكن الكلام الذي يســبق الاقتبــاس عامي خالص مما يخلق جــوًا من المفارقة المضحكة:[8]

وأتعذّب أنا ليه؟ نهايتُه؟ كُتب عليكم الهم والغم كما كُتب على الذين من قبلكم

أو خذ هذا النص، وهو حوار يجري بين الصول فرحات وامرأة تُدعى خديجة جاءت إلى محطة الشرطة لتشكو امرأة أخرى اسمها عايشة:[9]

فرحات: اسمعي يا بِتّ، هل لديك أقوال أخرى؟ عايزة تقولي حاجة تانية؟

خديجة: أيوه يا بيه. عيشة مقلعانِي الحلق... وامها هي

فرحات: افّ... يا بتّ غير اللي قلتيها.

خديجة: هو انا لسّه قلت حاجة؟!

جملــة فرحات الأولى طريفة في أكثر من مفهوم واحد. فهي تبدأ بالعامية كما كنا ننتظر، ولكنه ينتقــل إلى تعبير فصيح– «هل لديك أقوال أخرى»، ولكنه سرعان ما يدرك أن هذه اللغة أصعب من أن تفهمها خديجة الواقفة أمامه فيترجمها في الحال إلى العامية– «عايزة تقولي حاجة»، وهنا تجيب خديجة بجملة عامية صرفة– «هو انا لسّه قلت حاجة». وهذا الحوار الفكه يستند بجملته على الارتفاع والانخفاض في اللغة مما أوجب تعابير رسمية فصيحة في صلب الحوار.

ومــا دمنا نتكلــم عن عناصر فصيحة في حوار يوســف إدريــس، دعنا ننتقــل إلى نوع آخر من

8 إدريس، 1957، ص 15.

9 إدريس، 1957، ص 260، راجع سوميخ،1981، ص 44-45.

عنــاصر الفصحى يظهر في حواره، ألا وهو عنصر «التفصيح». وهذا العنصر يســتعمله الكاتب أيضًا لخلق جو من المفارقة والتهكم. خذ على ســبيل المثال هذه الجمل السردية الثلاث من قصة «مارش الغروب»:

1. ثم بدأ الرجل يتحرك مروّحًا في اتجاه البلد.

2. فالدنيا شتاء، ومَنْ يشرب عرقسوسًا في الشتاء؟

3. هو رجل مبسوط كان كل عمره مبسوطًا.[10]

فكلمــة «مروّحًا» في الجملة الأولى و«عرقسوسًــا» في الثانية و«مبســوطًا» في الثالثة تبدو غريبة. فالكلمــات المختومــة بتنويــن فتحة هي كلمات فصيحــة في أغلب النصــوص، ولكنها في الجمل الثلاث التي نحن بصددها ليست فصيحة. فالفعل «روّح» بمعنى عاد إلى بيته موجود في العامية فقط، وكان بوسع الكاتب أن يكتب «عائدًا» لتحاشي الخلط بين أسلوبين، ولكن كاتبنا يصرّ على التهجين الأسلوبي.

أما الجملة الثانية فكلمة «عرقســوس» لا تعتبر فصحى وكان من المفروض أن تكون مسكّنة في النص ولكن الفتحة المنوّنة يجعلها فصيحة رغم أنفها، وتخلق جوًا من الطرافة والمفارقة.

والأمر نفسه ينطبق على «مبسوطًا» في الجملة الثالثة فكلمة «مبسوط» بمعنى مسرور، راضٍ، لا تنتمي إلى قاموس الفصحى الخالصة، لذلك فالتنوين هو خروج على المألوف يســتخدمه بعض الكتاب للتهكم من المغالاة في التفصيح في النصوص الهزلية.

وأود في نهايــة مقالتي القصيرة هذه أن أشــدّد على أنّ الخلط بــين العامية والفصحى بحد ذاته ليس بالضرورة ميزة أو مدعــاة للفخر والاعتزاز، فاللغة المختلطة تمثل أحيانًا التهافت اللغوي وانعــدام قدرة المتكلــم والكاتب على التمييز بين الأنواع والمســتويات الأســلوبية المختلفة. أجل، في العالــم العربي رغبــة -أو قل هو حلم- لمحو أو تقليص حالة الثنائيــة اللغوية (diglossia) التي يشــكو منها المجتمع العربي شرقه وغربه، ولكننا نعلم علم اليقين أن الفصحى من جانب، واللهجات العامية في الجانب الآخر، حية ومتماسكة، لا يمكن تليينها بقرار من حكومة أو مجمع لغوي أو أدبي. ويأمل الواقعيون من علماء اللغة أن الحياة ومجرى الزمن سيقلصان الهوة بين لغة الكلام ولغة الكتابة.

10 في مقدمة سوميخ، 1997، يجد القارئ تحليلًا مفصلًا لقصة «مارش الغروب»، ص 18-24.

ونحــن في هــذا المقال وفي غيره من الكتابــات التي تناولنا فيها عمليــة التهجين الأدبية لا نقصد الدعوة إلى انتهاج نوع لغوي أو أســلوبي من دون غــيره. هذه مقالات «وصفية» تبغي في نهاية الأمر فهم الحاضر اللغوي بشكل موضوعي، وخاصة واقع اللغة الأدبية ومتابعة التغييرات التي تحدث في الأدب ومناهجه مما يؤدي في نهاية المطاف إلى تأثيرات لغوية أو أسلوبية لا مفر منها، فالأدب هو الفن اللغوي بكامل مفهوم هذا التعبير.

المراجع

إدريس، 1957	إدريس، يوسف (1957)، **جمهورية فرحات**، القاهرة.
إدريس، 1980	إدريس، يوسف (1980)، «شيخوخة بدون جنون»، **حادثة شرف**، ص 25، القاهرة: مكتبة مصر.
سلام، 1971	سلام، محمد زغلول (1971)، **دراسات في القصة العربية الحديثة**، الإسكندرية.
سوميخ، 1981	ســوميخ، ساســون (1981)، **مبنــى القصــة ومبنــى المسرحية في أدب يوســف إدريس**، تل أبيب.
سوميخ، 1984	سوميخ، ساسون (1984)، **لغة القصة في أدب يوسف إدريس**، تل أبيب وعكا.
سوميخ، 1997	ساسون سوميخ، ساسون (1997)، **دنيا يوسف إدريس من خلال أقاصيصه**، تل أبيب.
محفوظ، 1961	محفوظ، نجيب (1961)، **اللص والكلاب**، القاهرة.

Somekh, 1975	Somekh, S. (1975), “Language and Theme in The Short Stories of Yusuf Idris”, ***JAL*** PP. 89-100.
Somekh, 1985	Somekh, S. (1985), “The Function of Sound in The Stories Idris”, ***JAL***, pp. 95-104 of Yusuf.
Somekh, 1993	Somekh, S. (1993), “Collognialized, Fusha in Modern Arabic ProseFiction”, ***JESAI***, pp. 170-194

الخيال العلميّ: المفهوم، الأنواع والوظائف

عصام عساقلة

الكلّيّة الأكاديميّة العربيّة للتّربية، حيفا

مقدّمة:

إنّ القضيّـة الأكثـر أهمّيّة وعرضة للتفاوت بالرّأي في الخيال العلمـيّ، هي إيجاد نقطة انطلاق موحّـدة تحتكم إلى تعريف جامع مانع. فليس من السّـهل إيجاد تعريـف كهذا للخيال العلميّ Science Fiction، ومردّ ذلك إلى أسباب عدّة، أهمّها يعود إلى ارتباط هذا الجنس الأدبيّ Genre بأجنـاس ومصطلحات أدبيّة أخرى واختلافه عنها في الوقت نفسـه، وإلى تباين المدارس الأدبيّة وتعـدّد وجهات النّظر لدى النّقّاد. إذ يرى بعض الدارسـين أنّه جنـس ينتمي لباقي الأجناس، ويرتبط بالعلوم الإنسـانيّة والاجتماعيّة، ومن ثمّة بالعلوم اللّغويّة انتهاء بالحقل الفنّيّ. وهناك مَـن يرى أنّ صعوبـة التّعريف نابعة من كون التّركيز منصبًّا عـلى المضمون في قصص الخيال العلميّ، وليس على الأسلوب والشّكل ببعديهما النّقديّين.[1]

على امتداد سـنوات طويلة، جرت محاولات كثيرة اسـتهدفت الوصول إلى تعريف محدّد للخيال

1 . مصطفى، 2007، ص 83؛ Aldiss, 1986, p. 25; Gunn, 2005, p. 5.

العلمــيّ،[2] وذلــك يعــود إلى صعوبة تعريف هــذا الجنس الأدبــيّ.[3] فقلّما نجد ناقدَيْــن يتّفقان عــلى تعريــف واحد، أو يتّفقــان حول حدود هذا الجنــس، أو حول الخطــوط الفاصلة بين هذا الجنــس والأجناس الأدبيّة الأخرى، كالخيــال الواقعيّ، الفانتازيا، الأســاطير والخرافات.[4] فكلّ المتخصّصــين في مجال الخيال العلمــيّ من كتّاب، مؤرّخين وناقدين لم يســتطيعوا التّوصّل إلى مفهــوم محدّد لهذا الجنس الأدبــيّ، الأمر الّذي جعل مفهومه، حتّــى الآن، غامضًا،[5] وعلى ضوء هذا لا عجب أن نجد مَنْ يَئِس بتاتًا من محاولات التّعريف.[6]

مفهوم الخيال العلميّ في الغرب:

ظهر مصطلح الخيال العلميّ في الثلاثينات من القرن العشرين على يد هوغو غيرنسباك Hugo Gernsback (1884-1967)، حيــث عرّفه كما يلي: «أقصد بالخيال العلميّ أصناف القصص الّتــي يكتبهــا جول فــيرن Jules Verne وإدغار ألن بــو Edgar Allan Poe. وأعني نوعًا من الرّومانســيّة الأخّاذة ممزوجة بالحقيقة العلميّة والرّؤيا النّبوئيّة، وهذه القصص ليست مشوّقة للقــراءة فقط، إنّما فيها نوع من الإرشــاد العلميّ. وهي تزوّدنا بالمعلومات بطريقة مستســاغة علميًّا، كما وتعرض أمامنا مغامرات علميّة خارقة قد تحدث في المستقبل البعيد».

في الأربعينــات ظهر تحوّل جديد على يد جــون كامبل John W. Campbell (1910-1971)، حيث اقترح أنّ الخيال العلميّ يجب أن يُعدّ وسيطًا مجانسًا للعلم نفسه. ورأى كامبل أنّ النّهج العلميّ يعتمد على المقولة إنّ النّظريّة المبنيّة بشــكل جيّــد لا تفسّر فقط ظواهر حاليّة، بل تتنبّأ بظواهــر لم تُكتشَــف بعد. إنّ الخيال العلميّ يقوم بالشّيء نفســه ويُكتَب بشــكل قصّة تطرح أمامنــا ماذا تكون النّتائج المتوقَّعة عندمــا تطبّق ليس فقط على الآلات، وإنّما أيضًا على المجتمع الإنسانيّ.

عندما تمّ اكتشــاف التّصنيف المدعو «خيال علميّ» بدأ القرّاء والنّقّاد باســتعمال هذا التّصنيف وتطبيقه على أعمال أقدم، والنّظر بشكل واحد إلى كلّ القصص الّتي بدت مناسبة لهذا التّصنيف.

2 Hillegas, 1979, p. 2; Knight, 1977B, p. 62

3 Roberts, 2000, p. 2 ;9-Asimov, 1977, p. 29; Pringle, 1985, pp. 8

4 Asimov, 1981, p. 17

5 .Lerner, 1985, p. 1; Roberts, 2000, pp. 1-2; Harrison, 1974, p. 37

6 ياسين، 2008، ص 52-53؛ Lerner, 1985, p. 3.

إلاّ أنّ العمل الأهمّ في هذا المجال تمّ على يد جيمس بيلي James Osler Bailey (1903–1979) في كتابه Pilgrims Through Space and Time (1947)، حيث عرّف هذا النّوع من الأدب بالشّكل التّالي: «إنّ أدب الخيال العلميّ هو سرد لاختراع متخيَّل، أو سرد لاكتشاف في العلوم الطّبيعيّة، مع وصف لنتائج هذه المغامرات والتّجارب. والضّروريّ هنا هو كون الاختراع، أو الاكتشاف، مبنيًّا على العلم. وعلى الكاتب أن يكون مقتنعًا بأنّ السّرد يمتّ بصلة إلى العلم».

بعد محاولة بيلي بدأ قسم من الباحثين والكُتّاب النّظر في الأعمال السّابقة من أجل وضع الحدود الفاصلة لهذا الجنس الأدبيّ الجديد، ومن ثمّ إيجاد تعريف محدّد له. ومن هؤلاء كان جيمس بليش James Blish (1921–1975)، روبرت هاينلاين Robert Heinlein (1907–1988)، دامون نايت Damon Knight (1922–)، ثيودور ستورجن Theodore Sturgeon (1918–1985) وكينجسلي أميس Kingsley Amis (1922–). وكان التّركيز في تعريفات هؤلاء على العلم، أو على الأقل على النّهج العلميّ كجزء لا يتجزّأ من الخيال.[7] فعلى سبيل المثال يرى كينغسلي أميس Kingsley Amis أنّ الخيال العلميّ هو ذلك النّوع من القصص الّتي تعالج أحداثا لم تحدث في عالمنا المألوف، بل تعتمد على اختراع علميّ أو تكنلوجيّ، أو تخيّل اختراع علميّ أو تكنلوجيّ.[8] وهناك مَنْ يوافق على هذا التّعريف، بقوله إنّ الخيال العلميّ هو جنس أدبيّ يعالج مجتمعًا متخيَّلاً يختلف عن واقعنا اليوميّ، خاصّة في طبيعته واتّساع تطوّراته التّكنلوجيّة.[9]

ما بين الخمسينات والسّتّينات قامت يوديت ميريل Judith Merril (1923–) باستبدال المصطلح «الخيال العلميّ» بِـ «الخيال التّأمّليّ» Speculative Fiction، وعرّفت هذا النّوع من الأدب كالتّالي: «الخيال التّأمّليّ هو نوع من القصص تهدف إلى الاستكشاف والتّعليم، وذلك عن طريق توقّع ما سيحدث مستقبلاً، وتقدير تطوّرات محتملة الوقوع، والتّناظر بين عالمنا وعوالم أخرى، والفرضيّات والتّجارب العلميّة». إنّ الدّارس للقصص الّتي كتبتها ميريل سوف يلاحظ أنّها تركّز على التّغيّرات الاجتماعيّة في تلك الفترة.

في السّتّينات وخصوصًا في إنجلترا، برز خطّ جديد من التّفكير أخذ ينظر إلى الخيال العلميّ كأدب عالميّ متجذّر في جذور القرن التّاسع عشر، وليس كظاهرة نشأت في أمريكا منذ العشرينات وبعدها. ووجهة النّظر هذه بدأت بتخفيف التّركيز على العامل العلميّ – التكنلوجيّ داخل

7 Stableford et. al., 1995, p. 312

8 Amis, 1960, pp. 15–18; Amis, 1967, p. 11

9 Lerner, 1985, p. 1

الخيـال العلميّ. فعلى سـبيل المثال، انتقـد الكاتب والنّاقد الإنجليزيّ بريـان ألديس Brian W. Aldiss (1925–) مصطلـح الخيـال العلميّ وقال، معلّقًا، إنّ قصص الخيالّ العلمي ليسـت مكتوبة للعلماء، كما أنّ قصص الأشـباح ليست مكتوبة للأشباح. وقد عرّف الخيال العلميّ من وجهـة نظر فلسـفيّة قائلاً: «الخيال العلميّ هو بحث الإنسـان عن مكانتـه داخل الكون، وهذا البحث سوف يواجه التّطوّر العلميّ المعقّد».[10] وفي السّياق ذاته ذهب الناقد ليزلي فيدلر Leslie Fiedler (1917–2003) إلى القول بأنّ أسـطورة الخيال العلميّ هي أسطورة نهاية الإنسان، أي أسـطورة سـموّ الإنسـان أو تحوّله. وهي رؤيا تختلف عن رؤيا انقـراض الجنس البشريّ بواسـطة قنبلة. أمّا مارشـال مكلوهانـس Marshall McLuhans (1911–1980)، في كتابه Medium and the Massage (1967) فيقـول إنّ كتابـة الخيال العلميّ اليوم، تطرح أمامنا أوضاعًـا تجعلنا قادرين على إدراك القوى الكامنة داخل التّطـوّرات التّكنلوجيّة وفهمها.[11] وفي نظـر جون هيجنـز John Higgins (1908–1995) فإنّ أدب الخيـال العلميّ يعالج بكيفيّة خياليّة مدروسـة استجابة الإنسان لكافّة ما يحيطه من تقدّم وتطوّر في العلوم وتقنيّاتها سواء أكان في المستقبل القريب، أو البعيد، أو البعيد جدًّا.[12]

في السّبعينات، خصوصًا في أميركا، بدأ اهتمام أكاديميّ في الخيال العلميّ، وهكذا بدأت محاولات جدّيّـة لتعريـف هذا الجنس الأدبـيّ. أولى هذه المحاولات كانت محاولة داركو سـوفين Darko Suvin (1932–) في الخيال العلميّ. جمع سـوفن في كتابه Metamorphoses of Science Fiction (1979) بـين الأفـكار الجماليّـة الّتي اعتنقهـا المسرحيّ برتولت بريخـت Bertolt Brecht (1898–1956) وبـين تلـك الّتي نادى بها الفيلسـوف السّـويسريّ إيرنسـت بلوخ Ernest Bloch (1880–1959)، ليسـتدلّ منها عـلى أنّ أدب الخيال العلميّ نوع أدبيّ معرفيّ (Epistemological) ينتقـد الأيديولوجيّـة البرجوازيّـة ويحرّض على الاسـتنارة الاجتماعيّة. ويرى سوفين أنّ الخيال العلميّ يكون جنسًا أدبيًّا من مستلزماته واشتراطاته الوافية بالغرض وجود المعرفة والاغتراب وتفاعلهما، ومن أدواته الشّـكليّة الأساسيّة وجود الإطار الخياليّ البديل لبيئـة المؤلّف التّجريبيّة. ويـرى آدم روبرتس Adam Roberts أنّ المعرفة (Cognition) هنا، تدفعنـا كي نجرّب، ونفهم وندرك كلّ منظر غريب يعرضـه أمامنا كلّ كتاب، أو فيلم، أو قصّة خيـال علمي. أمّا الاغتراب (Estrangement) فهو الـذي يغرّبنا عن المألوف واليوميّ.[13] ويرى

10 Stableford et. al., 1995, pp. 311–312

11 Stableford et. al., 1995, pp. 313–14

12 . هيجنز، 1969.

13 Roberts, 2000, pp. 7–8

ســوفين Suvin أنّ أدب الخيال العلميّ أدب اغتراب تأمّــليّ، يختلف عن اليوتوبيا وأدب المذهب الطّبيعــيّ وغــير ذلك من أدب الخيــال اللاّطبيعيّ، وموقف الاغتراب الذي اســتعمله بريخت نما ليصير إطارًا شــكليًّا لهذا الجنس الأدبيّ، واســتعمال الاغتراب، على اعتباره موقفًا أساسيًّا وأداة شــكليّة مسيطرة، موجود في الأســطورة أيضًا، وهو نهج شعائريّ وعقائديّ يستشرف ما تحت السّــطح التّجريبــيّ بطريقته الخاصّة. فــأدب الخيال العلميّ يرى المعايــير الخاصّة لأيّ عصر عــلى أنّها معايير فريــدة قابلة للتّغيير خاضعة لنظريّة معرفيّة، ومن ثــمّ يرتكز الخيال العلميّ على عوالم المســتقبل المحتملة ومرادفاتها الفضائيّة، ويستطيع تناول الحاضر والماضي بكونهما حالتين خاصّيتين، لهما نتيجة تاريخيّة تُرى من وجهة نظر غريبة بوســاطة شــخص من زمن آخــر أو مــن مكان آخر. ويمكن، إذن، اســتعمال أدب الخيال العلميّ لاســتشراف المســتقبل في مجــالات التّكنلوجيا والإيكولوجيا وعلم الاجتماع، إلخ. ويقدّم أدب الخيال العلميّ مســتوى من المعرفة أرقى من مســتوى القارئ العاديّ، فالجدّة والغرابة ســبب توافر هذا المســتوى، أمّا عن الحدّ الأدنى المطلوب، فهو أنْ يكون أكثر حكمة من العالم الّذي يخاطبه.[14]

لاقى تعريف ســوفين القليل من الموافقة والاعتراف من قبــل دوائر النّقد، الأمر الّذي حثّ الكثير مــن الآخريــن للتّفتيــش عن تعريف آخــر. لقــد رأى الآخــرون أنّ الخيال العلميّ ليس جنسًــا متجانسًا، وفي الوقت نفسه لا يفسّر العلاقات في عالمنا الواقعيّ نظرًا لتوظيفه عالمًا متخيَّلاً. أولى هذه المحاولات كانت على يد روبرت ســكولس Robert Scholes (1929–) في كتابه الخرافة البنيويّة (1975) Structural Fabulation. يرى سكولس أنّ التّراث الشّعبيّ هو أحد القواعد الأساســيّة لــولادة أدب الخيال العلميّ وتطــوّره. فهذا التّراث يــؤدّي إلى أدب الخيال العلميّ، إذ إنّــه حالــة خاصّة للقصص الخياليّ، لأنّ هذا التّراث يشــدّد دائمًا على الفصــل بين عالَمي القصّة الخياليّة والتّجربة الإنســانيّة المألوفَيْن فصلاً جذريًّا. ويتّخذ هذا الفصل، في أبسط صورة، شكل عالــم آخر، ومكانًا مختلفًا مثل السّــماء، الجحيم، جنّة عــدن، أرض الجنّ، المدينة المثلى، القمر، جزيــرة أطلنطيس Atlantis الخرافيّــة وجزيرة ليليبوت Lilliput الخياليّة. وقد اســتُغلّ هذا الانســلاخ الجذريّ بــين عالم القصّة الخياليّة وعالم التّجربــة بطرائق مختلفة. وكان على إحدى هذه الطّرق أن تعطّل قوانين الطّبيعة لتســبغ مزيــدًا من القوّة على القواعد القصصيّة الّتي هي نفسها إسقاطات للنّفس البشريّة في شكل رغبات ومخاوف. وتكون هذه القواعد البحتة في جذر كلّ نسيج قصصيّ هي نفسها السّمات المميّزة والمحدّدة لجميع الأشكال القصصيّة، سواء وُجدت في قوالب واقعيّة أو خياليّة. وبذلك يكون اصطناع الأساطير والخرافات هو الخيال الأدبيّ الّذي

14 Suvin, 1976, p. 57–71; Suvin, 1979, pp. 3–5 أُنظر، أيضًا، ترجمة المقال: سوفن، 1986.

يقدّم لنا عالما منسلخا جذريّا عن عالمنا المألوف، لكنّه يعود إلى مواجهة عالمنا بطريقة عقلانيّة.

يرى ســكولس، أيضًا، أنّ اصطناع الأساطير والخرافات كان وســيلة مفضّلة لدى رجال الدّين، لأنّ الدّيانــات أصرّت إصرارًا دقيقًــا ودائمًــا على أنّ ثمّــة عالمًا غير العالم الظّاهــر للعين، العالم الّذي أفرزه الفكر الميتافيزيقيّ وصولاً إلى اليوتوبيا وســيرورة تشكّلها وإعادة تشكيلها. والعلم، بالطّبع، كان يحكي لنا الشّيء نفســه عدّة مئات من السّنين. فالعالَم الّذي نراه ونسمعه ونحسّ به (الحقيقة) ليس إلاّ خيالاً من صنع حواسّــنا، ومعتمدًا على قوّتها البؤريّة مثلما يوضّح ذلك، بيسر، أبســط مجهر. ولذلك، فإنّه ممّا لا يثير الدّهشــة أنّ أدب الخيال العلميّ يستعمل الوسيلة القصصيّة نفســها مثل القصص الدّينيّة. بناءً على ذلك، يرى ســكولس بأنّه يجب تعديل تراث الخيال العلميّ بشــكل يتمّ فيه تحصيل وعي للكون كبنية البنيات وجهاز الأجهزة، مع هذا فإنّ **الخرافة البنيويّة** ليســت علميّة بمناهجها وليست بديلة عن العلم، بل إنّها عبارة عن اكتشاف خياليّ للأوضاع الإنسانيّة على ضوء الاكتشافات العلميّة الأخيرة، وموضوعها المفضّل هو معالجة تأثير التّطوّرات والاكتشافات العلميّة على النّاس الّذين يعيشون في ظلّ هذه التّطوّرات.[15]

ألفــن توفلــر Alvin Toffler (1928-) مؤلّــف كتــاب **صدمة المســتقبل** Future Shock (1970) الّذي يبحث في التّغيّر المســتمرّ في العالم، كتب عام 1974 ما يلي: «الخيال العلميّ هو جنــس أدبــيّ يتعامل مع إمكانيّات وجود عوالــم ورؤًى بديلة، الأمر الّذي يوسّــع من إمكانيّات ردود فعلنــا لهــذا التّغيير». هذه بدايــة تعريف الخيال العلميّ عن طريــق التّركيز على وظيفته الاجتماعيّــة، وليــس عــلى الطّبيعــة الدّاخلية للجنــس الأدبيّ نفســه.[16] ديفيد كيتــيرر David Ketterer (1942-) عــرّف الخيــال العلميّ كالتّالي: «هو خيال موجَّه فلســفيًا يدور حول ما نعرفه في سياق جهلنا الواسع، يأتي بتفسير مدهش، أو عقلانيّ، يجعل الإنسانية تتوجّه توجّهًا جديدًا بشكل جذريّ». كيم ستانلي روبنسون Kim Stanley Robinson (1952-) كتب أنّ الخيال العلميّ كان أدبًا تاريخيًّا، وفي كلّ سرد خيال علميّ كان هناك تاريخ جليّ أو خفيّ يربط الفترة المصوَّرة بحاضرنا أو بماضينا.[17]

مع بداية سنوات الثّمانينات من القرن الماضي ظهرت محاولات جديدة في تعريف الخيال العلميّ. لويس فينســنت تومــاس Louis-Vincent Thomas (1922-1994) يعرّف الخيال العلميّ خاصّة بعلاقته بالأســطورة. فهــو يقول: «هو جنس أدبيّ يعطي للخيال مكانة رئيســيّة. فهو

15 سكولس، 1986؛ Scholes, 1975; Stableford et. al., 1995, p. 313

16 Stableford et. al., 1995, pp. 314

17 Stableford et. al., 1995, pp.313-314

ليس علمًا مع أنّه، في بعض الأحيان، يعتمد على الرّياضيّات والفيزياء والفضائيّات وعلم الأحياء، وبأهمّيّة أقلّ بالتّاريخ وعلم الاجتماع واللّسـانيّات. هو يشـبه جميع أشكال الرّوايات لكن تحت غطاء الرّواية الممتعة أو الجادّة، فهو أسطورة الحداثة في تطوّرها. ومثل كلّ أسطورة هو مركز الثّقـل لكلّ أحلامنا، لأحـلام كلّ الأزمنة». يبرز هذا التّعريف العلاقـة المتينة بين الأدب والخيال والعلم، وأخيرًا الأسـطورة. كما ويمنح هذا التّعريف حرّيّة إنتاج معانٍ جديدة ويجعل من نصّ الخيال العلميّ نصًّا متعدّد الأبعاد تتمركز فيه كلّ المعارف والأجناس الأدبيّة الأخرى.[18]

أدريـان روم Adrian Room يـرى أنّ الخيال العلميّ يعتمد على تخيّـل اختراعات وتطوّرات علميّـة في المسـتقبل، خاصّة في ما يتعلّق بالفضاء، أو السّـفر عبر الأزمنـة، والحياة على كواكب أخرى واللّقاء بكائنات غريبة.[19] ويقـول مالكولم كاولي Malcolm Kowley (1898–1989) إنّ الخيال العلميّ يحاول القيام بقراءة كاشـفة لمسـتقبل الحضـارة البشريّة في ظلّ التّطوّرات العلميّـة الهائلـة على الأرض وفي الفضـاء، وهذه التّطـوّرات محتملة وممكنـة. وأضاف بعض الباحثين على هذا التّعريف أنّ الخيال العلمي يعالج كوارث مُتخيَّلة في المسـتقبل، تحدث نتيجة للاكتشافات العلميّة والتّكنلوجيّة المُتخيَّلة، فهذا الجنس الأدبيّ هو طريقة تفكير حول ما يمكن أنْ يكون، ويعتمد، أساسًا، في بنيته على العلم والتّكنلوجيا.[20]

يـرى إسـحاق أزيمـوف Isaac Asimov (1920–1992) أنّ الخيـال العلميّ يعالـج أحداثًا لا تحـدث في أيّامنـا هذه، ولم تحـدث أيضا في السّـابق، إلا أنّ الخلفيّة فـوق الطّبيعيّة في قصّة الخيال العلميّ مشتقّة من خلفيّتنا الواقعيّة بواسطة إيجاد تناسب في مستوى التّغيّرات العلميّة والتّكنلوجيّـة المُتوقَّـع حدوثها. هذه التّغـيّرات قد تتمثّل في احتلال المرّيخ، أو تقديم تفسـيرات ناجحة لرموز قادمة من حياة فوق – أرضيّة، أو في دراسـات حول تدمير حضارتنا التّكنلوجيّة بواسـطة السّـلاح النّوويّ، أو الكوارث الطّبيعيّة. كذلك، يعالج الخيـال العلميّ مواضيع أخرى كالسّـفر عبر الأزمنة، والسّـفر بأسرع من الضّوء. فالمهمّ في الخيال العلميّ هو أنّه يتنبّأ بتغيّرات تكنلوجيّة. يتابع أزيموف Asimov ويقول إنّ الخيال العلميّ يعالج أعمال العلماء في المستقبل، وهو جنس أدبيّ يعالج ردود فعل الإنسـان للتّطوّر والتّقدّم في مسـتوى العلـم والتّكنلوجيا.[21] وهنالـك مَـنْ يرى أنّ الخيال العلميّ هو خيال تقوم الاكتشـافات العلميّـة والتّطوّرات بصياغة عناصر حبكته وخلفيّته، خاصّة وهو عمل خياليّ يعتمد على تنبّؤ التّطوّرات العلميّة في المستقبل،

18 مصطفى، 2007، ص 83–84.

19 Room, 1999, p. 1050.

20 مصطفى، 2007، ص 84؛ Benford, 1974, p. 33; Gray, 1994, p. 258.

21 Asimov, 1981, pp. 17–22

بينما يرى باحثون آخرون أنّ قِصص الخيال العلميّ بُنيت حول كيان الإنســان ومشــاكله، مع محاولات لإيجاد الحلول المناســبة لهذه المشــاكل، علمًا بأنّ هذه المشــاكل ما كانت لتحدث لولا مضمونها العلميّ.[22] أمّا توماس كلارســون Thomas Clareson (1926-) أحد أهمّ مؤرّخي الخيــال العلميّ وناقديه، فيرى أنّ الخيال العلميّ يضمّ ثيمات (Themes) خاصّة بهذا الجنس الأدبيّ، وأهمّها: السّــفر عبر الأزمنة كالسّــفر من الحاضر إلى الماضي، غزو وشيك، كارثة وشيكة مــن قبل حرب عالميّة ثالثة، أو من قبل هجوم كواكب أخرى أو جراثيم ســامّة، أو قدوم كائنات غريبة إلى الأرض شــكلها شــبيه بالإنسان أو بأشــكال غريبة،[23] ويضيف كلارسون Clareson أنّ الخيــال العلمــي هو خيال يأتي نتيجةً أو انعكاسًــا لتأثــير النّظريّات العلميّــة المتوقّعة على الخيال الأدبيّ، ومن ثمّ تأثير العلم على الإنســان.[24] ويقول هاري هاريسون Harry Harrison (1925-) إنّ تعريف الخيال العلميّ بأنّه قِصَص حول سفن الفضاء وآلات الزّمن هو تعريف ضيّــق، والنّظــر إلى هذا الجنس الأدبــيّ بأنّه تأثير العلم على الإنســان، أو قِصَص من الممكن أنْ تصبح حقيقة، هو تعريف واســع. لذلك، يحاول هاريســون Harrison تحديد تعريف الخيال العلميّ بطريقة رياضيّة - هندســيّة عن طريق استعمال الرّســوم البيانيّة. فهو يرى أنّ هنالك ثــلاث دوائر: الأولى والكبيرة هي دائرة «الأدب» (Literature)، بداخلها دائرة أصغر هي دائرة «الفانتازيــا» (Fantasy) وبداخل هذه الأخــيرة هنالك الدّائرة الصغرى، وهــي دائرة «الخيال العلميّ» (Science Fiction).[25]

يــرى جيمــس غان James Gunn (1923-) أنّ الخيــال العلميّ هو ذلك الفرع من الأدب الّــذي يعالج تأثيرات التّحوّل على النّاس في العالم الحقيقيّ كما ينبعث إلى الماضي، المســتقبل أو الأماكــن البعيدة. وهو يهتــمّ بالتّحوّل التّكنلوجيّ أو العلميّ، ويشــمل أمــورًا أهمّيّتها أكبر من الفرديّ أو المجتمع بحيث تطال المجتمع البشريّ أو العنصر البشريّ لكونه في خطر. ويرى غان، أيضًــا، أنّ الخيال التّقليــديّ (Traditional Fiction) هو أدب الاســتمراريّة Literature of Continuity). فمهمــا كان الوضع المعالَج فإنّه يُعتبَر اســتمرارًا للتّجربة اليوميّة، والقرارات الّتي يتّخذها الأشــخاص المنخرطون في هذا الأدب يجب أنْ ترتكز على تجارب ســابقة تقليديّة. أمّــا الخيــال العلمــيّ، فهو على العكــس من ذلــك، إنّــه أدب اللاّاســتمراريّة Literature of)

22 Blish, 1971, p. 167; Lerner, 1985, pp. 2-3

23 Clareson, 1971B, p. 3

24 Lerner, 1985, p. 2

25 Harrison, 1974, pp. 37-38

(Discontinuity، ومن هنا ردّ الفعل النّقديّ من قبل قرّائه.[26]

حاول آدم روبرتس Adam Roberts (1948-) جمع أهمّ تعريفات الخيال العلميّ من أجل الوصول إلى تعريف عامّ وشامل لهذا الجنس الأدبيّ. فهو يرى، أوّلاً، أنّ هذا الجنس الأدبيّ يتميّز بعالمه المُتخيَّل عن عالمنا الواقعيّ الّذي نعيشه بدرجة، أو بدرجات،[27] يقتبس روبرتس Roberts، أيضًا، رأيَ داميان بروديريك Damien Broderick (1944-) في الخيال العلميّ الّذي يرى أنّ الخيال العلميّ هو نوع من السّرد القصصيّ لثقافة تمرّ في تغيّرات (ارتفاع وانخفاض) في أساليب الصّناعة والتّكنلوجيا، وذلك في عدّة مجالات، منها: الإنتاج، توزيع السّلع، الاستهلاك والبيع. ويمكن تمييز الخيال العلميّ بميزات معيّنة، منها:

أ. الاعتماد على الاستراتيجيّات الاستعاريّة والتّكتيك المجازيّ.

ب. عدم التّشديد على الكتابة الرّاقية وتصوير الشّخصيّات.

ج. الاهتمام بالموضوع أكثر من الاهتمام بالذّات.

ويرى بروديريك Broderick أنّ الخيال العلميّ يُمثِّل العالم بشكل استعاريّ أو مجازيّ.[28]

حاول بعض النّقّاد والباحثين وضع شروط معيّنة لتعريف أيّ جنس أدبيّ. مثلاً، إذا توافرت هذه الشّروط (المعيّنة) في عملٍ ما، عندها يُعتبَر هذا العمل من الخيال العلميّ. فعلى سبيل المثال يرى الكاتب والنّاقد دامون نَيْت Damon Knight (1922-) أنّ وجود ثلاثة عناصر أو أكثر من العناصر التّالية في قصّة معيّنة، كافٍ لكي نعدّها قصّة خيال علميّ. وهذه العناصر هي: علم، تكنلوجيا واختراعات، المستقبل والماضي البعيد وقصص السّفر عبر الأزمنة، التّطوّرات المحتملة، الأساليب العلميّة، أماكن غريبة مثل الكواكب، الأبعاد، زوّار من كواكب أخرى، كوارث طبيعيّة أو كوارث من صنع الإنسان. أمّا النّاقد فريدريك ليرنر Fredrick Lerner (1945-) فقد اعتبر هذا التّعريف ناقصًا لأنه يركّز على المضمون ولا يعير الأسلوب اهتمامًا، مع أنّنا نجد في السّنوات الأخيرة محاولات لتعريف الخيال العلميّ بالاعتماد على استراتيجيّات السّرد عند المؤلّف. ويدعم هذا الرّأيَ الأخيرَ رأيٌ آخر للباحث ساموبل ديلاني Samuel Delany (1942-) الّذي يرى في الشّكلَ والمضمونَ، معًا، هويّةَ الخيال العلميّ، وقصّة الخيال العلميّ تُعْرَف حسب مستواها

26 Gunn, 2005, pp. 6–8

27 Roberts, 2000, p. 1

28 Roberts, 2000, p. 12

الاحتماليّ، وهذا يعني أحداثًا لم تحدث بعد.[29] وقد حاول توماس كلارسونThomas Clareson أنْ يحدّد ملامح بطل الخيال العلميّ، فهو يرى أنّ من شروط بطل الخيال العلميّ أنْ يمتاز بهذه الصّفات:

1. البطل مخلوق غريب، يغزو ويحارب كي يحافظ على بقائه وسـط مجتمع عدائيّ يسـيطر على الكواكب.
2. البطل يبقى وسـط عدّة أبعاد، ولا يملك أيّة طريقة لنقل نفسـه إلى أيّة نقطة في الزّمان أو المكان.
3. البطل يعاني في عالم مخيف وسيّء، يريد هذا العالم تدميره.
4. البطل يخوض عدّة معارك قاسـية في أماكن غير معروفة في الكون، وذلك من أجل الحفاظ على بقائه وكيانه.
5. البطل يحاول أنْ يستكشف، بالتّفصيل، المشاكل الإداريّة على الكواكب.[30]

وفي محاولة أخرى لإيجاد تعريف للخيال العلميّ، حسب توافر شروطٍ معيّنةٍ، اعتبر آدم روبرتس Adam Roberts أنّ وجـود المواضيع أو الثّيمات المُفصّلـة أدناه في قصّة معيّنة، تجعلها خيالاً علميًّا:

1. مخلوقات غريبة، ومواجهة مع هذه المخلوقات.
2. الرّوبوت الميكانيكيّ، الرّوبوت البيولوجيّ والهندسة الوراثيّة.
3. كمبيوتر، تكنلوجيا متطوّرة، العالم الافتراضيّ (Virtual Reality).
4. السّفر عبر الأزمنة.
5. التّاريخ البديل.
6. اليوتوبيا واللاّيوتوبيا المستقبليّة.

29 Knight, 1977B; Lerner, 1985, pp. 2-3

30 Clareson, 1971B, pp. 2-3

ويــرى هذا الباحث أنّ كاتــب قصّة الخيال العلمي يجــب أنْ يعطينا تفســيرًا عقلانيًّا ومنطقيًّا للأحداث (العلميّة) في قصّته، كي نعتبرها قصّة خيال علميّ.[31]

يجــب أن نتذكّر أنّ العنوان «خيال علميّ» عندما يظهر على كتاب، فإنه خاضع لنوايا النّاشرين والمحرّريــن، الأمــر الّذي يفسّر ظهور العنوان على كتب لا تمتّ بصلــة للخيال العلميّ. من جهة أخرى بعض الكُتّاب يحاولون تجنّب هذا العنوان، لأنّهم يشعرون بأنّه يؤثّر في تسويق كتابهم. على ســبيل المثال يرى هاري هاريســون Harry Harrison أنّ الخيال العلميّ هو كل ما نشير إليه بقولنا: هذا خيال علميّ، والخيال العلميّ هو كلّ شيء يكون «خيالاً علميًّا».[32] ويعتبر جون كامبــل John Cambpell (1910–1971) أنّ قصص الخيــال العلميّ هي كلّ القصص التي يقبلها محرّرو المجلاّت والجرائد وناشرو الكتب كخيال علميّ.[33] أمّا نورمان سبينراد Norman Spinrad (1940–) فــيرى أنّ الخيــال العلميّ هو كلّ شيء يُنْــشَر كخيال علميّ، خاصّة تلك القصــص التي تُنشر في الكتــب والمجلاّت والمُصنَّفــة كأنّها خيال علميّ.[34] كذلــك، اعتبر إدوارد جيمس Edward James (1947–) الخيال العلميّ كلَّ شيء يُسوَّق في الأسواق كخيال علميّ، ومثلــه دامون نَيْــت Damon Knight الذي يقول: الخيال العلميّ هو كلّ شيء نُشــير إليه بأنّه خيال علميّ. أمّا لانس باركين Lance Parkin فلا يتجاهل الاعتبارات الاقتصاديّة والماليّة لدور النّــشر، ويقــول إنّ الكتاب يظهر على الرّفــوف بأنّه كتاب خيال علميّ، إذا ظــنّ النّاشر أنّ هذه الطّريقة سوف تجعل تسويقه أوسع وتزيد من أرباحه.[35]

الخيال العلميّ لدى المختصّين العرب:

نظرة إلى تعريفات المختصّين العرب، تكشــف أنّ هذه التّعريفات لم تخرج من إطار التّعريفات الغربيّــة لهذا المصطلح. يقول مجدي وهبه: «الخيال العلميّ هــو ذلك الفرع من الأدب الرّوائيّ الّذي يعالج بطريقة خياليّة استجابة الإنسان لكلّ تقدّم في العلوم والتّكنلوجيا، سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما ويجسّد تأمّلات الإنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السّماويّة كما يصوِّر أساليب الحياة على وجه كوكبنا هذا بعد تقدّم بالغ في مستوى العلوم والتّكنلوجيا. ولهذا

31 Roberts, 2000, p. 4, pp. 14–15

32 Harrison, 1974, pp. 38–39

33 Asimov, 1981, p. 22

34 Lerner, 1985, p. 3; Roberts, 2000, p. 2

35 Roberts, 2000, p. 2; Stableford et. al., 1995, p. 314

النّوع من الأدب القدرة على أن يكون قناعًا للهجاء السّياسيّ من ناحية، وللتّأمّل في أسرار الحياة والإلهيّــات من ناحية أخــرى».[36] أمّا رؤوف وصفي فيعــرّف الخيال العلميّ بنــاءً على أهدافه. يقول: «هدف الخيال العلميّ هو عرض الحقيقة العلميّة بأمانة وصدق وبنظرة مستقبليّة، وإنْ تغلّــف بغــلاف له تألّق وبريق القصّة».[37] وفي معرض دراســتها عن الــرّاوي في روايات الخيال العلمــيّ، تعرّف مها مظلوم خضر الخيال العلميّ تعريفًــا أكاديميًّا حيث تقول: «رواية الخيال العلميّ هي رواية مســتقبليّة تقوم على الحقيقة الثّابتة حينًا، أو المتخيَّلة عن جانب مجهول من الكون والحياة حينًا آخر. شــخصيّاتها اســميّة أو رقميّة غير مكتملة الهيئة النّفسيّة والجسديّة. تنقــل زمان الخطاب الرّوائيّ – المسرود في الغالب – إلى زمان مســتقبليّ أو اســترجاعيّ متوهَّم وإلى مكان خياليّ. أحداثها مشــوّقة ومثيرة تدفع إلى التّفكير في نتائج هذا الخيال المتين والموظَّف فتقــدّم حلولاً مســتقبليّة لما يجب أن تكــون عليه الحياة في ظلّ التّقدّم العلميّ المتســارع، كذلك تقدّم محاذير لنتائج تلك النّظريّات العلميّة إذا أُسرِع اســتخدامها دون حساب النّتائج. عنصرا هــذه الرّواية العلــم والأدب».[38] وفي نظر طارق الجبوري مصطلح الخيــال العلميّ لا يعني على الإطــلاق الالتــزام الدّقيق بالحقائق العلميّة الصّرفة، ومعنى ذلــك أنّ ظاهرة الطّموح في الخيال العلمــيّ ليســت منبثقة من مجال العلــم المحض، أي عن التّنبّؤ العلميّ، بــل هي – بعد التّحليل الدّقيق – حالات خياليّة وجدانيّة قد تصدق أحيانًا، أو لا تصدق على الأغلب في المستقبل المنظور وربّمــا في المســتقبل البعيد، فهي كالأحلام أو الأماني الجميلــة وإنْ كان بعضها ممكن التّحقيق في يوم من الأيّام. ناهيك عن كون مصطلح Fiction ينطوي على حوادث مرويّة خياليّة محضة أو مبالــغ فيهــا إلى درجة الإزعاج، أي أســطورة خرافيّة.[39] وعلى ضوء التّفســيرات والتّعريفات السّابقة، يحاول نهاد شريف أن يخرج بتعريف شامل لأدب الخيال العلميّ، فهو يقول: «إنّ أدب الخيال العلميّ هو الأدب الوحيد الذي يعرّفك عن طريق مشوّق أو عن طريق يشبه الجرعة غير المحسوسة بما يسير مجدّدًا في تيّار العلم والتّكنولوجيا والتّطوّر في عالم الأمس واليوم والمستقبل. إنّــه تناول التّقدّم العلميّ ومنجزات التّقنيّة وتطوّرهــا، الصّالح منها والضّارّ من خلال أحداث دراميّــة. وهو نوع من المــزج والمصالحة بين الأدب والعلم، فالأوّل قائم على الخيال، والثّاني على التّجربة واســتقراء الواقع والانتهاء إلى قوانين محدّدة. وهو توفيق بين النّشاط الخياليّ والنّشاط العلميّ للإنســان. وهو تصوّر المستقبل من وجهات نظر مختلفة واجتهادات منطقيّة متطوّرة. إنّــه الأدب الّــذي يحلــم باللّحظة الّتــي ينتصر فيها الإنســان على الشّــيخوخة، وقهر الأمراض،

36 وهبه، 1974، ص 503.
37 مصطفى، 2007، ص 84.
38 مصطفى، 2007، ص 84.
39 الجبوري، 2001، ص 62.

ويتحكّم في التّعب، ويمحو الألم، ويتحاشى إضاعة الوقت. وهو الأدب الّذي يخترق باطن الأرض، ويغـوص في أعماق البحار، ويهزم المســافات بين الكواكب والنّجـوم في أنحاء الكون اللاّنهائيّة. ثمّ يعدّنا عقليًّا ونفسيًّا لاستقبال كائنات أكثر رقيًّا منّا تفد من عوالم قصيّة، أو أقلّ رقيًّا نذهب نحن إليها، أو نتفاهم وإيّاها عبر موجات بثّ لا سلكيّة.[40] وفي السّياق نفسه يقول نوري جعفر: «يَخضَع الخيال العلميّ والخيال الأدبيّ لمنطق العلم، ويَخضَع منطق العلم للخيال الأدبيّ».[41]

الخيال العلميّ والفانتازيا:

يتقاطــع الخيال العلميّ مع أجناس أخرى، وهي تقاطعات مبنيّة على أســاس بعينه، فهو ليس جنسًــا خالصًا بالدّرجة الّتي يفــارق فيها جميع الأجناس الأدبيّة الأخــرى. فقد يتشرّب الخيال العلميّ شــيئًا من طاقاته من جميع التّيّارات والأساليب الأدبيّة، ومنها الفانتازيا واليوتوبيا على شــكلّ خاصّ. ولقد أجمــع الباحثون على أنّه خلال البحث في مفهوم الخيــال العلميّ، لا يمكننا أن نتجاهل جنســاً أدبيًّا آخــر، ألا وهو الفانتازيا Fantasy. فلا يوجــد تعريف للخيال العلميّ يستثني الفانتازيا.

نظــرة إلى المجلاّت والدّوريّات الأكاديميّة تكشــف عن عدم انفصال هذين الجنســين في المفهوم والوظائف، لدرجة أنّ قسم من عناوين المجلاّت يضمّ الجنسين معًا. على سبيل المثال: Fantastic Science Fiction Stories; The Magazine of Fantasy and Science Fiction; Science Fantasy. . وفي أمريــكا أنشــأ كُتّاب الخيــال العلميّ والفانتازيا رابطة تحت اســم SFWA Science Fiction and Fantasy Writers of America، إضافــة لذلــك، المصطلح الإيطاليّ Fantascienza يعبّر عن الجنسين معًا.

الفانتازيا هي عمليّة تشكيل مصوّرات ليس لها وجود بالفعل، وفي الأدب هي عمل أدبيّ يتحرّر مــن منطق الواقــع والحقيقة في سرده معتمدًا على الخيال. هي تخيّل المســتحيل، وهي نوع من تخيّــل أمور لا علاقة لها بأرض الواقع، فأدب الفانتازيا يعالج عوالم مُتخيَّلة من الجنّ، الأقزام، العمالقــة وظواهر غير طبيعيّة. والفانتازيا لا تقدّم أيّــة إضافة فعليّة للحقائق الثابتة، بل تنفذ إلى خوارق الطّبيعة، أو على الأقلّ إلى كلّ ما هو مستحيل في حكم الواقع.

40 شريف، 1988، شريف، 2008، ص 13.

41 جعفر، 1978، ص 18.

إثارة الخيال وبثّ الدّهشــة والعجب في نفس القارئ هما عنصران مشتركان للفانتازيا والخيال العلمــيّ. مــن هنا يجب الاعتراف بــأنّ الفصل بينهما أمــر في غاية الصّعوبــة، ويحتاج إلى ناقد متخصّص أو قارئ حصيف. فالتّداخل بينهما يتماهى بدقّة يصعب معها الفصل بينهما. لذلك، لا نستغرب عندما نقرأ أدبًا فانتازيًّا تحت عنوان «خيال علميّ.» ويفسّر البعض هذا التّداخل هو كون أصول الخيال العلميّ ذات معتقدات فانتازيّة. فالسّفر عبر الأزمنة في الخيال العلميّ يعود، في نظر البعض، إلى فكرة ســفر الأرواح أو تقمّصها في أجســاد مختلفة عابرةً، بذلك، مســافات هائلة في الزّمن. وهناك مَن يقول بأنّ قصص الإنســان الخفيّ مســتوحاةٌ من معتقدات صينيّة قديمة تزعم أنّ الإنسان يصبح خفيًّا إذا دهن نفسه بنسغ السّرو.[42]

يقــول جيمس غــان James Gunn (1923–) إنّ الخيال العلميّ عبــارة عن أحداث فانتازيّة لتطــوّرات عقلانيّة. الفانتازيا والخيال العلميّ ينتميان إلى نفس التّصنيف في الخيال، بما معناه أنّ العالــم الخياليّ الممثَّل ليــس على أنّه العالم هنا والآن، وليس هنــاك، وإنّما العالم الفانتازيّ لأحــداث وتطوّرات غــير اعتياديّة. أمّا باول ســبيلا Paul Sabella فيقول إنّ القصّة هي خيال علمــيّ إذا مــا تقبّلت كلّ بديهيّة في العالــم الواقعيّ بالإضافة إلى واحدة أو أكثــر من البديهيّات الخياليّــة. غان يردّ عليه بالقــول إنّ الفانتازيا تحدث في عالم قوانينه غير مطابقة لقوانين عالمنا وهــذا هــو ما يحدّد اختلافها عــن الخيال العلميّ، أمّــا الخيال العلميّ فيحــدث في عالم مطابق لتجاربنا اليوميّة، إنّما بشكل موسّع. الفانتازيا تخلق عالمها وقوانينه الخاصّة، أمّا الخيال العلميّ فيتقبّــل عالمنــا المألوف وقوانينه. يتابع غان ويقول إنّ أدب الخيــال العلميّ هو أدب التّغيير. إنّ التّغيير هو موضوعه وأســلوبه. هو أدب يعالج عالمنا الواقعيّ بشــكل موسّع داخل المجهول. أما الفانتازيا فتحدث في عالم غير منسجم مع عالمنا.[43]

الخيالّ العلميّ والفانتازيا جنسان أدبيّان، لكنّهما جنسان غير صافيين، فهما ليسا متجانسين، فالثّمار ممكن أن تكون من الخيال العلميّ والجذور فانتازيا، والأزهار والأوراق ممكن أن تكون شــيئًا آخر أيضًا. لكن ما يميّز الفانتازيا عن الخيال العلميّ هو أنّ الخيال العلميّ ليس واقعيًّا، لكنّه طبيعيّ، أمّا أدب الفانتازيا فهو أيضاً ليس واقعيًّا، لكنّه فوق طبيعيّ. رواية الخيال العلميّ تمدّ يدها لتصافح يد الفضاء لتتعامل معه في رحابة واحتواء، بينما تفتّت الفانتازيا هذا الفضاء وتديره لصالحها وتقلبه رأسًــا على عقب في جزئيّات يصعب تعرّفها، فتوجّه البشر لينفذوا عبر جدران المســتحيل. وقــد يتميّز الخيال العلميّ عــن الفانتازيا بأنّ الخيــال العلميّ يوجد حيثما

42 ياسين، 2008، ص 54–55.

43 Gunn, 2005, pp. 5–10

تُعرض أشـياء غـير محتملة، أو محتملة من حيـث المبدأ في يوم من الأيّام في عالمنــا العاديّ. أمّا الفانتازيــا، فالأمر معها يتعلّق، دائمًا، بأن تكون الأشـياء المعروضة وليدة الخيال وغير محتملة في أيّ وقت. لذلك، أحداث الخيال العلميّ ممكن أن تحدث، أمّا الفانتازيا فلا، ومن هنا يتبيّن أنّ أعمال الخيال العلميّ برمّتها تعتبر فانتازيا، لكن ليس كلّ عمل فانتازيا هو خيال علميّ.[44] وقد أشــار النّاقد مارك هيليجاس Mark Hillegas (1926–) إلى اختلاط الجنسين مع بعضهما، بأنّهما جنســان ليسا منعزلين، وليســا نقيّين، ففي حين يستطيع أدب الفانتازيا أن يحتوي على عناصر من الخيال العلميّ، كذلك، يستطيع هذا الأخير أن يحتوي على عناصر من الفانتازيا.[45]

أُعتُــبرت الفانتازيــا قِصصًا غير واقعيّة، هي قِصص تتجاوز حــدود العالم المعروف – الواقعيّ، فهي تســتحضر عالماً غريبًا ومدهشًا وتخلق عالمًا إنســانيًّا فيه القوانين الطبيعيّة ملغيّة. كذلك، منظر الأرض غريب، ومنظر المخلوقات غريب وغير مألوف، أو أنّها تستحضر أرواحًا، أو الجنّ، أو التّنّــين، أو حيوانات ناطقة، أو غزاة من المرّيــخ، أو أحداثًا غريبة عن العالم الطّبيعيّ، لذلك، الخرافــات وقصــص الأرواح والخيال العلمــيّ هي نماذج مــن الفانتازيا، فدائمًــا كانت هنالك علاقات تربط بين أدب الخيال العلميّ والأسطورة والفانتازيا وحكايات الجنّ والحكاية الرّعائيّة أيضًا.[46] كلا الجنســين أيضًــا، الخيال العلميّ والفانتازيا، يرتبط بفكرة نشــوء العالم، فكلاهما يطالــب الكاتــب المتخيِّل بأن يصــوّر عالما بديلا عن عالمنــا الواقعيّ الّذي نعيــش فيه، وكلاهما يفترض بُعدًا رؤيويًّا يشمل عالمًا جديدًا وكاملاً في تكوينه.[47]

الخيال العلميّ والأسطورة:

الأسطورة تعني تفسير علاقة الإنسان بالكائنات الأخرى المحيطة به. والأسطورة، عند القدماء، هي الدّين وشــعائره، التّاريخ وحوادثه، الفلســفة ومجالاتها، والكون جميعه. تروي الأسطورة أحداثًا عجيبة في زمن البدايات العجيب. تروي كيف خرج واقع ما إلى حيّز الوجود بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة. اِعتمادًا على هذا، تنطوي الأسطورة على تفسير الأصول

44 العبد، 2007، ص 29؛ عبد الفتّاح، 1993، ص 130؛
Gray, 1994, p. 116; Hillegas, 1979, p. 2; Nicholls, 1995A, pp. 407–408

45 Hillegas, 1979, p. 2

46 Perrine & Arp, 1993, p. 290; Scholes, 1975, pp. 27–44; Scholes, 1976, pp. 46–56; Suvin, 1976, pp. 57–71; Suvin, 1979, pp. 3–1.

47 Frederick, 1982, p. 1, pp. 65–66, pp. 170–171

الكونيّة أو نشأة الخليقة بإسناد هذه المهامّ إلى كائنات فائقة القدرة تكتسي ثياب الآلهة الجبّارة، وتُحاط بها هالات الغرابة والدّهشة مشفوعة بتعليلات وتفسيرات لطبيعة خلق الكون.[48] تلتقي الأسـطورة مع الخيال العلمـيّ في عدّة نقاط، لعلّ أهمّها الغرائبيّـة والإدهاش، فالخيال العلميّ يعتمد على أحداث غريبة ومدهشة لا تنسجم مع مقتضيات العقل والواقع، الأمر نفسه نجده في الأسـاطير. دراسة جذور الخيال العلميّ تكشـف أنّها تعود إلى الأساطير والخرافات، لأنّها تقدّم لنـا عالمًا منسـلخًا جذريًّا عن عالمنا المألوف الّذي نعرفه، لكنّهـا تعود إلى مواجهة العالم المألوف بطريقة من إدراك الأشـياء وتصوّرها. وقد ألهمت الأسـاطيرُ كُتّابَ الخيال العلميّ والفانتازيا، خـلال تخيّلهم عوالم غريبة عن عالمنا الواقعيّ، عدّةَ مواضيع وأفكارًا وشـخصيّات أسـطوريّة شـجّعتهم على بناء عالم خيـاليّ غريب، نقلوا إليه جمهور القـرّاء. فخلال قراءة قصص الخيال العلميّ تبرز أمامنا عدّة أسـاطير بشكل واضح، أو بشكل مغلّف، خاصّة أساطير يونانيّة تظهر بعدّة أشـكال وصور داخل قصص الخيال العلميّ. كذلك، الخيال العلميّ يطرح نفس الأسـئلة الّتي تطرحها الأساطير حول بداية ونهاية الجنس البشريّ، حول العالم ونهاية الكون.[49]

إنّ ما يميّز الأسطورة عن الخيال العلميّ، يمكن إجماله بالنّقاط التّالية:

أ. تتحدّث الأسطورة عن أشياء كائنة موجودة، لكنّها تسند خلق هذه الأشياء إلى كائنات إلهيّة القـدرة. أمّـا الخيال العلميّ، فإنّه لا يلتزم الحديث عن أشـياء موجودة بالفعل، بل يتعدّى ذلك لوصف أشـياء خياليّة غير مخلوقة في الطّبيعة، وينسـب خلق هذه الأشـياء إلى أسباب بشريّة وعلميّة بحتة.

ب. أبطال الأسـطورة كائنات فائقة القوّة، ويقوم هؤلاء الابطال بمآثر في أزمان سحيقة، أزمان الخلـق والبدايات. بينما ينحدر أبطال الخيال العلمـيّ إلى أصولهم الدنيويّة البشريّة، وهم مزوّدون بقدرات منحتهم إيّاها الآلات والمخترعات العلميّة الحديثة.

ج. تكشـف الأسـطورة عن مضمون مقدّس، فهي نشاط أدبيّ ودينيّ يكتسب القداسة ويقدّم الأنمـوذج الأمثل للحياة الأفضل التّي يجب أن يحياها الإنسـان في أعمالـه وعباداته. لذلك، هـي تحتاج إلى طقوس تمجّد المظاهر الإلهيّـة في الكون. بالمقابل، فإنّ أدب الخيال العلميّ لا يكتسـب درجة القداسـة، ولا يشـكّل أنموذجًا للحياة، ولا يحتاج إلى طقوس أو شـعائر

48 ياسين، 2008، 56-57.

49 ياسين، 2008، ص 55-57؛

Frederick, 1982, p. 1, pp. 65-66, pp. 170-171; ; Scholes, 1976, pp. 46-56; Suvin, 1976, pp. 57-71

لتلاوته، وغاية ما يطمح إليه هو التّأثير على القارئ وإقناعه بصحّة الحوادث المرويّة.

د. تروي الأسطورة تاريخًا مقدّسًا يبدأ منذ لحظة الخلق وانتهاءً بلحظة الوجود، ويكتسب هذا التّاريخ درجة الصّحّة المطلقة عند المؤمنين بهذه الأسطورة، لأنّ هذا التّاريخ يأتي مدعومًا بالشّواهد والتّعليلات الميتافيزيقيّة دون أن تمنح العقل فرصة لكي يسأل: كيف تمّ ذلك؟ أمّا الخيال العلميّ، فليس معنيًّا بالتّاريخ إلاّ إذا كان يخدم غرضه الأدبيّ، وهو بهذا ينفي عن نفسه صفة الصّحّة المطلقة.[50]

الخيال العلميّ وقصص الرّعب:

ظهرت قصص الرّعب، أو القصص القوطيّة Gothic، في أوروبّا في القرن الثّامن عشر مع ظهور قصّة (1765) The Castle of Otranto للكاتب هوراس ويلبول Horace Walpole (1717-1797). يتّخذ كُتّاب هذا النّوع من خبرتهم بأعماق النّفس البشريّة مساعدًا لتحريك غريزة الخوف لدى المتلقّي، ويتمّ ذلك عن طريق عرض أوصاف ومشاهد مخيفة، وتعريض البطل لخطر محدق ومجهول يصعب الانفكاك منه. ومن أشهر كُتّاب هذا النّوع إدغار ألن بو Edgar Allan Poe (1809-1849)، ماري شيلي Mary Shelley (1797-1851) وهوارد فيليب لوفكرافت Horard Phillips Lovcraft (1890-1937). يلتقي الخيال العلميّ مع قصص الرّعب في عدّة نقاط. فقد يستعين كُتّاب الخيال العلميّ بشحنات الخوف من الحكاية المرعبة، وتقترب هذه الحكاية من الخيال العلميّ عندما تتّخذ بعض الموضوعات العلميّة وسيلة لإثارة الخوف. كما ويتقاطع الخيال العلميّ مع قصص الرّعب عندما يتحدّث عن المخلوقات المرعبة القادمة من كواكب مجهولة، أو عن الآبار والآثار المريبة على تلك الكواكب.[51]

الخيال العلميّ واليوتوبيا:

اليوتوبيا نموذج من الفلسفة المثاليّة يرمي إلى خلق دولة ومجتمع مثاليّ يتفانى الأفراد في خدمته بغية تحقيق أهدافه المثالية، الّتي رسمها وخطّط لها مقدّمًا. واليوتوبيا لغة تعني اللاّمكان، أمّا اصطلاحًا فهي مفهوم فلسفيّ يعني المكان الّذي يبدو كلّ شيء فيه مثاليًّا ولا يوجد فيه أي نوع من أنواع شرور المجتمع كالفقر والظّلم والمرض. وفي المفهومَين السّياسيّ والاجتماعيّ تعني

50 ياسين، 2008، ص 56-58.

51 ياسين، 2008، ص 62؛ Nicholls, 1995E, pp. 510-512

اليوتوبيــا الدّولة المثاليّة أو Good Place. وهو مفهــوم يرتبط بالمعتقدات الدينيّة حول الجنّة، أو الأرض الموعــودة، أو الجــزر المباركة التــي تنعم بالحياة السّــعيدة، واليوتوبيا غاية تاريخيّة مســتقبليّة ممكن تحقيقها عن طريق مجهود الإنســانيّة لتلك الغاية.[52] هي، أيضًا، تخيّل دولة مثاليّــة أفضل من عالمنا الواقعيّ، فكلّ عناصر هذه الدّولة كاملة ومثاليّة، مثل القوانين، الأخلاق والسّياســة. أوّل مثال على اليوتوبيا هو كتاب **الجمهوريّة** Republic لأفلاطون (429-347 ق. م). بعده ظهرت عدّة كتب يوتوبيا منها: كتاب (1516) Utopia للكاتب Thomas More (1487-1535)؛ كتاب (1629) New Atlantis للكاتب Francis Bacon (1561-1626)؛ ثــمّ كتــاب (1637) The City of The Sun للكاتــب Tommaso Campanella (1568-1639).[53]

خلال أي مناقشــة حول مفهوم الخيال العلميّ وحدود هذا الجنس وارتباطه بالأجناس الأدبيّة الأخرى، يجب ألاّ نتجاهل جنسًــا أدبيًّا آخر ألا وهو اليوتوبيا Utopia. فمعظم الباحثين والنّقّاد والمؤرّخين اعتبر اليوتوبيا إحدى جذور الخيال العلميّ، فكثير من قصص الخيال العلميّ تحوي الكثير من عناصر اليوتوبيا، فقد شــكّلت اليوتوبيا مركز إلهــام لكثير من كُتّاب الخيال العلميّ. إنّ تقاطــع الخيــال العلميّ مع اليوتوبيا أمر معروف في الأدبيّــات المعاصرة، لأنّ الخيال العلميّ يرتبــط، غالبًا، بمعالجة مظاهر التّطوّر التّقنيّ والاجتماعــيّ، وتقع اليوتوبيا في بؤرة التّخطيط للملامــح الاجتماعيّة اعتمادًا على أفكار سياســيّة وفلســفيّة. ولذلك، اعتــبرت اليوتوبيا، في نظر البعض، من جذور الخيال العلميّ، وشكّلت، بذلك، مركز الإلهام لكثير من كُتّاب الخيال العلميّ، فنجد أنّ الكثير من قصص الخيال العلميّ تحوي بداخلها عناصر اليوتوبيا. فقد اتّفق المؤرّخون والنّقّــاد عــلى أنّ كتاب More من القرن السّــادس عشر وما فيه من وصــف لمجتمع مثاليّ، هو من جذور الخيال العلميّ، فقد شــكّل قاعدة رئيســيّة بالنّســبة لكثير من إنتاج الخيال العلميّ، خاصّــة في القرن العشريــن.[54] وإذا انتقلنا إلى القرن السّــابع عشر نجــد أنّ التّخيّل العلميّ بدأ ينعكس في كتب اليوتوبيا، فعلى سبيل المثال نجد في كتاب Bacon وفي كتاب Campanella عدّة مفاهيــم وأفكار تتعلّق بالوعي حول المعرفة العلميّــة، ودور العلم في تطوّر المجتمع. وفي القرن الثّامن عشر نجد تيّارًا من الفلاســفة الفرنســيّين يرى أنّ التّطوّر التّكنلوجيّ والأخلاق يســيران جنبًا إلى جنب، وتيّارًا آخر يرى أنّ كمال الإنســانيّة ليس فقط ممكناً، بل واجبًا، وذلك بمساعدة

52 Stableford, 1995B, p. 1260

53 Gray, 1994, p. 219; Abrams, 1993, pp. 217-218; Room, 1999, p. 1224
للتّوسّع حول اليوتوبيا: الكلمة، الأصناف والدّلالات، انظر: عيد، 1985؛ لبيب، 1987.

54 Scholes, 1976, p. 48; Scholes, 1975, p. 30; Hillegas, 1979, p. 3; العبد، 2007، ص 30.

العلم والتّكنلوجيا، وقد اتّفق على أنّ وصف الدّولة المثاليّة يعتمد على مبادئ الفلسـفة الطّبيعيّة والتّطوّر العلميّ.[55]

كلا الجنسـين أيضـاً، الخيـال العلميّ واليوتوبيـا، يعالج التّطوّر الصّناعـيّ والتّكنلوجيّ في المستقبل، وهما يتشابهان في العنصر الهزليّ، فكتاب **رحلات جليفر** (1726) Gulliver للكاتب Jonathan Swift (1667–1745) يُعـدّ مـن كتـب اليوتوبيا السّـاخرة، وفي نفس الوقت من جذور الخيال العلميّ. وقد لاحظ بعض النّقّاد وجود عناصر اليوتوبيا في كتابات كثيرة من أدب الخيـال العلميّ، مثـلاً في كتابات هربرت جورج ويلز H. G. Wells (1866–1946) خاصّة في كتابه (1905) A Modern Utopia، وفي كتابات جول ڤيرن Jules Verne (1828–1905)، وغيرهما من كُتّاب الخيال العلميّ المعاصرين.[56]

أمّا نقيض اليوتوبيا فهو اللاّيوتوبيا Dystopia أو ما يُسـمّى Bad Place، وهو تخيّل عالم أسوأ من عالمنا الحاليّ، تسوده الفوضى، فقدان سيطرة القانون، انعدام القيم والمبادئ الإنسانيّة، الكوارث، سـيطرة الآلة، قمع الحريّات والأحـكام الدّيكتاتوريّة، وأمثلة على ذلك كتاب (1932) Brave New World للكاتـب Aldous Huxley (1894–1963)، وروايـة (1949) 1984 للكاتب George Orwell (1903–1950). وكلا الكتابين من أدب الخيال العلميّ، وكلاهما من أشهر كتب اللاّيوتوبيا في القرن العشرين.[57]

55 Stableford, 1995A, p. 80; Stableford, 1995B, p. 1260

56 Abrams, 1993, p. 218; Gray, 1994, p. 299; Hillegas, 1979, p. 2; Nicholls, 1995B, p. 1193; Room, 1999, p. 1224; Stableford, 1995B, p. 1261.

57 Abrams, 1993, p. 218; Clute, 1995, p. 896; Gray, 1994, p. 299; Room, 1999, p. 1224; Scholes & Rabkin, 1977, p. 174.

الأجناس الفرعيّة للخيال العلميّ:

يمكن التّمييز بين نوعين رئيسيّين في الخيال العلميّ:

الأوّل: **الخيــال العلمــيّ الصّعــب (الخشــن)** Hard Science Fiction: يتميّــز هــذا النّوع بالانضبــاط العلميّ والتّفاصيل العلميّة الدّقيقة. وهو يهتمّ بعلوم الطّبيعة مثل الفلك، الفيزياء، البيولوجيا وتكنلوجيا الجينات ونحوها. إضافة إلى معالجة التّقدّم التّكنلوجيّ.

الثّاني: **الخيال العلميّ السّهل** (**النّاعم**) Soft Science Fiction: يتميّز هذا النّوع باستخدام المنجزات التّكنلوجيّة اســتخدامًا عارضًا كي يعالج الموضوعات النّفســيّة، الفلســفيّة، السّياسيّة والاجتماعيّة.[58]

وهناك مَنْ يقسّم الخيال العلميّ تقسيمًا آخر كالتّالي:

أ. **الخيال العلميّ المنضبط**: وهو القائم على حقائق علميّة ثابتة، تمتدّ وتُستكمل عن طريق الخيال القائم على فرضيّات مدروسة يمكن تحقيقها. وينقسم هذه النّوع إلى أنواع ثانويّة، ومنها: قصص اليوتوبيا، قصص الفضاء، الخيال السّــياسيّ، الكوارث، الخوارق، رحلات في الزّمان، الرّوبوت والعوالم المجهولة.

ب. **الخيــال العلمــيّ الجامح أو الفانتــازيّ**: وهو القائــم على صور ورؤى بالغة الشّــطط والغرابــة، لا تقوم على فرضيّات مدروســة، وإنّمــا مصدرها الحــدس والتّخمين والخرافة والمبالغة والإثارة.[59]

إضافة لذلك، هناك أجناس فرعيّة أخرى يضمّها الخيال العلميّ، وهي:

ج. **السّايْبِربانك** Cyberpunk: وهو نوع يعالج مجتمعات مستقبليّة تُدار على يد الحواسيب والآلات وخاصّة شبكة الإنترنت. ويصف هذا النّوع التّغيّرات في عقول وأجسام البشر نتيجة للعقاقــير والأدوية والهندســة البيولوجيّة. وتدور أحداث هذا النّــوع، عادةً، في مدن ودول فاســدة أخلاقيًّا واجتماعيًّا تفوق ســلطة الشركات فيها ســلطة الحكومات. ويُعتبر مذهب العدميّة Nihilism وما بعد الحداثة من مميّزات هذا النّوع الأدبيّ.[60]

58 العبد، 2007، ص 29؛ Nicholls, 1995C, p. 542

59 شريف، 2008، ص 14.

60 Nicholls, 1995D, pp. 288–290

د. **السّــفر عــبر الأزمنــة** Time Travel: تعــود هذه الفكــرة إلى القرن الثّامــن عشر، وهي ثيمة منتشرة بشــكل واســع عند الكثير من كُتّــاب أدب الخيال العلمــيّ الغربيّين. وتقضي بإمكانيّة السّــفر والتّنقّل من زمن لآخر، من الحاضر إلى الماضي أو إلى المســتقبل باستعمال آلات ومعــدّات وأجهزة خاصّة بذلك.[61] ويعدّ الكاتب الإنجليزيّ هربت جورج ويلز (H. G. Wells) مبتكــر فكرة **آلة الزّمن** والسّــفر عبر الأزمنة، فقد تخيّــل في روايته The Time Machine (آلة الزّمن)[62] أنّ أحد العلماء تمكّن من اختراع جهاز، يتمكّن بواســطته التّنقّل عبر الزّمن، سواء إلى الماضي أو إلى المستقبل.

ه. **العوالــم البديلــة** Alternate Worlds: ويُقصد بالعوالم البديلة هــو تخيّل عوالم أخرى غــير مألوفة وغريبة عن عالمنا الواقعيّ. وتعتمد هذه القصص على افتراض أحداث تاريخيّة مقلوبة تؤدّي إلى ولادة عوالم غريبة.

و. **الخيال العلميّ العســكريّ** Military Science Fiction: تدور قصص هذا النّوع حول صراعات وحروبات بين قوّات مسلّحة، أو بين قوّات وطنيّة وقوّات من كواكب أخرى. وعادة ما يمثّل الجنود الشّــخصيّات الرّئيســيّة. وتتضمّن هذه القصــص تفاصيل عن التّكنلوجيا العســكريّة في المستقبل البعيد. وتُعدّ رواية Starship Troopers للكاتب روبرت هاينلاين Robert Heinlein (1907–1988) مثالاً على ذلك.

ز. **الخيال العلميّ السّــياسيّ** Policy Science Fiction: ظهر هذا النّوع مع نشوء الأفكار الّتــي تنتقــد التّقدّم العلميّ الّذي يدفع العالم إلى نهايته، وخاصّة بعد أن أصبح هذا التّقدّم بيد السّياســات المســتبدّة والظّالمة. تدور موضوعات الخيال السّــياسيّ في المستقبل مركّزة على التّقلّبات السّياســيّة والاجتماعيّة مظهِرةً إنذارًا بما يحمله المستقبل من مخاطر ودمار على البشريّة، منها العنف الاجتماعيّ، والتّطرّف الدّينيّ، والاســتبداد السّــياسيّ. وخير مثال على هذا النّوع رواية 1984, Nineteen Eighty-Four للكاتب جورج أورويل Goerge Orwell (1903–1950).

ح. **أصحاب القدرات الخارقة** Superhuman, Supernatural Creatures: تدور قصص هذا النّوع حول ظهور أشــخاص أصحاب قدرات خارقة تفوق قدرات البشر العاديّة. وقد تنبع هذه القدرات نتيجة للهندسة الوراثيّة أو بسبب عوامل طبيعيّة بيولوجيّة. وتركّز هذه

61 عن هذه الفكرة، بشكل موسّع، انظر: Edwards & Stableford, 1995, pp. 1227–1229.
62 Wells, 1978.

القصص على ردود فعل البشر تجاه هذه المخلوقات.

ط. **قصـص نهاية العالـم** Apocalyptic, End of the World: تعالج هذه القصص فكرة نهايــة العالــم عن طريق كارثة نوويّــة، أو حرب مع كائنات غريبة مــن كواكب أخرى، أو انتشار أوبئة جديدة. وقد تتناول وصفًا للعالم بعد وقوع هذه الكوارث.

ي. **أوبرا الفضــاء** Space Opera: ويقصد بها القصص الّتي تعالج غزو الفضاء والتّصادم مــع كائنــات غريبة. وعادة ما يكــون الغزو نابعًا من أهــداف عســكريّة أو اقتصاديّة، أو لأسباب تعود لاستكشاف المجهول في الفضاء الرّحب.

ك. **الرّوبوت** Robots: وهي القصص الّتي تعالج سـيطرة الشّــخصيّات الآليّة مثل الرّوبوت (Robot)، الإنسان الأوتوماتيكيّ (Android) ومخلوقات غريبة مثل Cyborg, Zombie على كلّ مناحي الحياة في المســتقبل. هذه الشّــخصيّات فاقدة المشاعر والعواطف، لا ماضي لهــا، لا تمتلك حريّة الإرادة، وتمّــت برمجتها لتنفيذ أوامر. وجود هذه الشّــخصيّات الآليّة أوجد معادلة مفادها: الإنســان الحيّ يســاوي الآليّ. حتّى أنّنا لنجد أنّ شــخصيّة الإنســان الحيّ، في قســم من الرّوايات، تذوب وتمّحي لصالح الإنســان الآليّ. وخير مثال على ذلك هو رواية I Robot للكاتب إسحاق أزيموف Isaac Asimov (1920–1992).

وظائف الخيال العلميّ:

الخيــال العلمــيّ، في جوهره، رؤية للعالــم. وهي رؤية تعتمد على افتراضــات وتنبّؤات علميّة في المستقبل البعيد، ومن ثمّ انعكاسها على البشر. وفي إطار ذلك نستطيع أن نحدّد وظائف رئيسيّة للخيال العلميّ، أهمّها:

أ. **التّقــدّم والتّطوّر**: قاد أدب الخيال العلميّ الفكرَ الإنســانيّ نحو الرّقيّ، وقدّم إســهاماته الإيجابيّــة في دفع الحضــارة البشريّة إلى الأمــام، والدّليل على ذلك أنّ جلّ مــا تنبّأ به أدباء الخيــال العلمــيّ تحقّق بصورة شــبه مطلقة، ويكفي أن نشــير إلى روايــة جول فيرن **من الأرض إلى القمر**، ورواية هربرت جورج ويلز **أوّل إنســان على ســطح القمر**، في القرن الثّامن والتّاسع عشر قد تحقّقت نبوءتهما بنزول أوّل إنسان على سطح القمر عام 1969. وقسم آخر من الكُتّاب قد تنبّأ بالأقمار الاصطناعيّة وسفن الفضاء واليوم قد تحقّقت. ولقد

أدركـت الدّول المتقدّمة دور الخيال العلميّ في إعداد وتنشـئة جيل مـن العلماء والمبدعين، فقامت بإدراجه في مناهج التّعليم المختلفة، وافتتاح أقسام دراسيّة في الجامعات في تخصّص الخيال العلميّ، وأكّدت أنّ دراسة الخيال العلميّ جزء من إستراتيجيّتها المستقبليّة.[63]

ب. **الوظيفــة الدّعائيّة**: يدعو الخيال العلميّ، بطرق مختلفــة، إلى الإفادة من منجزات العلم النّافعة، وإلى ضرورة وضع إماكنيّات العلم في خدمة البشر ورفاهيّتها.

ج. **الوظيفــة الانتقاديّــة – التّحذيريّــة**: تتّخذ بعض أعمــال الخيال العلمــيّ موقفًا مضادًّا ورافضًــا لما تأتي به بعض الاكتشــافات العلميّة من مخاطــر وأضرار على البشريّة. في هذه الوظيفــة تســعى أدبيّات الخيال العلمــيّ إلى ترويض العقل الهمجــيّ وكبح جماح قاطرة العلــم الّذي يفرض ســيطرته، تدريجيًّا، عــلى أمن العالم. زِدْ على ذلك، أنّ قســمًا من أدباء الخيــال العلميّ يحــذّرون من التّقــدّم العلميّ في مجــالات معيّنة، منها: استنســاخ البشر وتعديــل الجينات وهي تطبيقات ســوف تغيّر من التّاريخ البيولوجيّ للإنســان من جهة، والعلاقــات والأعراف الاجتماعيّة من جهة أخرى. كما وحذّر كُتّاب الخيال العلميّ من تأثير التّطــوّر العلميّ على مشــاعر وغرائز الإنســان. فهناك اختراعات ســوف تلغي من قاموس البشر كلّ ما يشــير إلى إنســانيّة الإنســان، ومنها المشاعر، الرّســم، الفنون، الأدب، القانون والتّشريعــات. غزو الفضاء الّذي يبدو تقدّمًا تكنلوجيًّــا، ولكن قد يهدّد، من ناحية أخرى، السّــلام العالميّ. واختراعات أخرى تأتي بالأمن لمجتمع معيّن يمكن أن تكون ســببًا لتهديد أمن مجتمع آخر. ولم يقف كُتّاب الخيال العلميّ هذا الموقف وحدهم، فقد شاركهم كثير من الفلاســفة الّذين ربطوا العلم بالأخلاق والقيم، ورأوا أنّ أي علم متحرّر من الأخلاق والقيم هو علم بالٍ وفاسد.

د. **الوظيفــة التّنبّؤيّة**: يحــاول أدباء الخيال العلمــيّ التّنبّؤ باكتشــافات جديدة في مجالات الطّبّ، التّكنلوجيا، علم الفلك، علم الاقتصاد، تعمير الصّحاري الرّمليّة والجليديّة، استغلال ثروات البحار، مشــاكل الطّاقة، الطّعام والأوبئة، اســتعمار الكواكب القريبة، وفهم أسرار الطّبيعة، وتهدف هذه التّنبّؤات إلى مناقشــة ورســم خطط لمشاريع مستقبليّة هدفها توفير الأمن والرّفاهيّة للبشر.[64]

63 السّبيني، 2008–2009، ص 64.

64 الإبراهيــم، 2008، ص 23–25؛ شريــف، 1983؛ شريــف، 2008، ص 15؛ العبــد، 2007، ص 30–31؛ مصطفى، 2007، ص 81–82.

ه. **إثــارة قضايا جديدة**: يثير الخيــال العلميّ قضايا بالغة الطّرافة، محــاولاً إيجاد الحلول لها ومنهــا: هل توجد مخلوقات غيرنا على كواكب أخرى؟ هل بالإمكان، مســتقبلاً، تجميد البـشر؟ هل سيســيطر الإنســان الآليّ على خالقه الإنســان؟ متــى يظهر الإنســان الطّائر، والإنسان السّمكة؟[65]

و. **تبســيط العلوم**: يحاول بعض كُتّاب الخيال العلميّ تبســيط العلــوم وجعلها في متناول الجميع، كما أنّه يرسّخ الثّقافة العلميّة ويحبّبها للقارئ، ويحثّه على معايشة الأجواء العلميّة من تجريب وشحذ طاقات واختبار وتفكير حتّى يصل إلى الابتكار والاختراع، وبالتّالي يؤدّي إلى تكوين علماء في عدّة فروع. وبينما يحبّب في العلوم يحارب انحرافاتها ويكشف أخطار اســتخدامها. الأمر الّذي يفسّر وجود عنوان «روايات للشّــباب أو للفتيان» على غلاف قسم من الرّوايات.[66]

ز. **تربية الأطفال**: اِحتلّ أدب الأطفال مكانة بارزة بين الرّوافد التّربويّة الحديثة، نظرًا للدّور الفاعــل الّــذي يؤدّيه في تكوين شــخصيّة الطّفل. وهنــا تتجلّى أهمّيّــة أدب الخيال العلميّ للأطفــال في اتّجاهين: فهو يســهم في التّكويــن النّفسيّ والعقليّ والعاطفــيّ من جهة، وهو أســلوب فعّال لتأصيــل القيم الاجتماعيّة والإنســانيّة من جهة أخــرى. إنّ توظيف الخيال العلمي توظيفًا تربويًّا في أدب الأطفال، يحقّق العناصر التّربويّة التّالية:

- ضبط خيال الطّفل وتعزيز الجوانب الإيجابيّة فيه.
- إبعاد الطّفل عن الأجواء المأساويّة والمواقف المخيفة.
- تلبية حاجات الطّفل في البحث والمعرفة والاكتشاف.
- توسيع آفاق الطّفل العلميّة والمعرفيّة.
- التّأكيــد على الآثــار النّاجمة عن التّقدّم والتّطــوّر العلميّ، ودور الإنســان الإيجابيّ في ذلك.[67]

ح. **شــحن الدّراســات الثّقافيّة**: لقد أســهم أدب الخيال العلميّ في الدّراسات الثّقافيّة وذلك

65 شريف، 2008، ص 15.

66 شريف، 2008، ص 16؛ مصطفى، 2007، ص 81.

67 السّبيني، 2008-2009؛ شمّاس، 2008-2009، ص 22-25. للتّوسّع، أُنظر: الكيلاني، 2009.

حين شـحنها بمفردات كثيرة منها اللّغة العلميّة وطريقة التّأمّل الخياليّ، وكثير من الأسئلة الجادّة الّتي تستهدف صياغة الثّقافة العصريّة وكيفيّة تقديمها للإنسان، منها: ماذا نتعلّم؟ وكيـف نتعلّم؟ وليس ذلك فحسـب، بل إنّ قسـمًا كبيرًا من الباحثـين رأوا بالخيال العلميّ نسـقًا ثقافيًّـا يتضافر وظواهر أخرى كثيرة في تحديد موضوع النّقـد الثّقافيّ، ليصبح هذا النّقد مزيجًا من المفردات الماركسيّة التّقليديّة، والنّظريّات السّياسيّة، والتّحليلات النّفسيّة، والنّسويّة، والفلسفيّة، والسّيميائيّة، والبيولوجيّة ولغة الخيال العلميّ.[68]

ط. **تحديـد الهويّة**: تُسـهم قصص الخيـال العلميّ في تحديد هويّة القـارئ، لأنّها تحثّه لكي يتسـاءل عـن مكانته وموقعه داخل التّقـدّم العلميّ والتّكنولوجيّ، ذلـك أنّ قصص الخيال العلميّ تنسـجم وحياة القارئ في البلدان المتقدّمة حضاريًّا، لأنّها تواكب إنجازات حاضره العلميّـة وترتقـي بهـا وتُنمّيها. ومن ثَـمَّ لا يجد القارئ نفسـه غريبًا في أثنـاء قراءة هذه القصـص. وعـلى الرّغم مـن ذلك فإنّ هذا القارئ يتسـاءل عمّـا إذا كانت حياتـه العلميّة الـصّرف كفيلة بتحقيق إنسـانيته، وعمّا إذا كانت هذه الحياة تخلـو من اللّطافة الرّوحية. وهذا السّـؤال جوهر الهويّة: من أنا في هذا العصر التّقنيّ؟ ومن سـأكون في المستقبل؟ وقد يبرز هذا التّسـاؤل، خاصّة، لدى القارئ من الأمم المتخلّفة، لأنّ هذا التّسـاؤل يجعله مدركًا عجزه عن اللّحاق بركب الأمم المتقدّمة. وهناك احتمال كبير لإسهام قصص الخيال العلميّ في دفع الطّاقات الكامنة داخل هذا القارئ من الأعماق إلى السّطح.

ي. **التّذوّق العلميّ**: والمراد بالتذوُّق العلميّ هنا تدريب القارئ على تذوّق لذّة الكشف العلميّ، وجعل عقله قادرًا على التّنبّؤ باكتشافات واختراعات علميّة في المستقبل.

ك. **فوائـد أخرى**: وجد الخيال العلمـيّ مداخل للفنون الأخرى، ومنها التّشـكيليّة، حيث قام قسم من الفنّانين المعاصرين بنقل التّصوّرات والتّنبّؤات العلميّة عبر لوحات فنّيّة.

بنـاءً عليه، نشـهد في الآونة الأخيرة محـاولات وتقديم توصيات، من قبل باحثـين وكُتّاب، لحثّ الحكومـات وأصحاب القـرار الثّقافيّ والمسـؤولين في العالم العربيّ على الاهتمـام بأدب الخيال العلمـيّ لدفـع عجلتـه إلى الأمـام، وتأهيل الجيـل الصّاعد للإبـداع في هذا المجال. كما ونشـهد توصيات أخرى لإدراج أدب الخيال العلميّ في مناهج التّعليم المدرسيّ وأقسـام الجامعات. يرى أصحاب التّوصيات **أن الخيال هو القوّة الأساسـيّة الفعّالة وراء كل إبداع واختراع، ولولا الخيـال لمـا وصلت البشرية إلى ما هـي عليه الآن**. كما أنّ العوامل الّتـي تجعل أدب الخيال

68 الرّباعيّ، 2005، ص 208–210.

العلمــيّ أمرًا حيويًّا في الفصل المدرسيّ هو الأهمّيّة المتزايدة الّتي يوليها العالم حاليًّا للدّراســات المســتقبليّة، كما وأنّه أدب يساعد في نشر وتبسيط الثّقافة العلميّة بأسلوب مبتكر وجذّاب، وهو أحد أهمّ الوســائل في تنمية أسلوب التّفكير العلميّ وتطوير المهارات، ويزيد من قدرة الفرد على إدراك واســتيعاب المفاهيم العلميّة ممّا يدفعه لتمثّل خطــى العلماء وإتاحة الفرص للمزيد من الاكتشافات والابتكارات.[69]

69 أُنظر، على سبيل المثال: أبو قورة وآخرون، 2007.

قائمة المراجع والمصادر

أ. المراجع والمصادر باللّغات الأجنبيّة:

Abrams, 1993 — Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. 6th Edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Aldiss, 1986 — Aldiss, Brian W. (1986). *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. New York: Atheneum.

Amis, 1960 — Amis, Kingsley. (1960). *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*. New York: Harcourt, Brace and Company.

Amis, 1976 — Amis, Kingsley. (1976). “Starting Points.” In: Mark Rose. (Ed.) (1976). *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, pp. 9-29.

Asimov, 1977 — Asimov, Isaac. (1977). “Social Science Fiction.” In: Damon Knight. (Ed.) (1977). *Turning Points: Essays on the Art of Science Fiction*. New York: Harper & Row, pp. 29-61.

Asimov, 1981 — Asimov, Isaac. (1981). *Asimov on Science Fiction*. New York: Garden City.

Benford, 1974 — Benford, Gregory. (1974). “Science and Science Fiction.” In: Willis E. McNelly. (Ed.) (1974). *Science Fiction: The Academic Awakening*. Louisiana: The College English Association, pp. 30-33.

Blish, 1971 — Blish, James. (1971). “On Science Fiction Criticism.” In: Thomas D. Clareson. (Ed.) (1971). *SF: The Other Side of Realism*. Ohio: Bowling Green, pp. 166-170.

Clareson, 1971A — Clareson, Thomas D. (Ed.) (1971A). *SF*: *The Other Side of Realism*. Ohio: Bowling Green.

Clareson, 1971B — Clareson, Thomas D. (1971B). “The Other Side of Realism.” In: Thomas D. Clareson. (Ed.) (1971A). *SF: The Other Side of Realism*. Ohio: Bowling Green, pp. 1-28.

Clute, 1995 — Clute, John. (1995). “Orwell, George.” In: Clute and Nicholls 1995, p. 896.

Clute, 1995 — Clute, John and Nicholls, Peter. (Eds.) (1995). *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: ST. Martin’s Griffin.

Edwards, 1995 — Edwards, Malcolm J. and Stableford, Brian. (1995). “Time Travel.” In: Clute and Nicholls 1995, pp. 1227-1229.

Fredericks, 1982	Fredericks, Casey. (1982). *The Future of Eternity: Mythologies of Science Fiction and Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.
Gray, 1994	Gray, Martin. (1994). *A Dictionary of Literary Terms*. London: Longman.
Gunn, 2005	Gunn, James. (2005). “Toward a Definition of Science Fiction.” In: James Gunn and Matthew Candelaria. (Eds.) (2005). *Speculations on Speculation*. Lanham, Maryland - Toronto - Oxford: The Scarecrow Press, Inc, pp. 5-12.
Gunn, 2005	Gunn, James and Candelaria, Matthew. (Eds.) (2005). *Speculations on Speculation*. Lanham, Maryland - Toronto - Oxford: The Scarecrow Press, Inc.
Harrison, 1974	Harrison, Harry. (1974). “The Term Defined.” In: Willis E. McNelly. (Ed.) (1974). *Science Fiction: The Academic Awakening*. Louisiana: The College English Association, Inc, pp. 37-39.
Hillegas, 1979	Hillegas, Mark R. (1979). ‘The Literary Background to Science Fiction.” In: Patrick Parrinder. (Ed.) (1979). *Science Fiction: A Critical Guide*.
Knight, 1977A	Knight, Damon. (Ed.) (1977A). *Turning Points*: *Essays on the Art of Science Fiction*. New York: Harper & Row.
Knight, 1977B	Knight, Damon. (1977B). “What Is Science Fiction?” In: Damon Knight. (Ed.) (1977A). *Turning Points: Essays on the Art of Science Fiction*. New York: Harper & Row, pp. 62-69.
Lerner, 1985	Lerner, Frederick Andrew. (1985). *Modern Science Fiction and the American Literary Community*. Metuchen, N.J., & London: The Scarecrow Press, Inc.
McNelly, 1974	McNelly, Willis E. (Ed.) (1974). *Science Fiction: The Academic Awakening*. Louisiana: The College English Association, Inc.
Nicholls, 1995A	Nicholls, Peter. (1995A). “Fantasy.” In: Clute and Nicholls 1995, pp. 407-411.
Nicholls, 1995B	Nicholls, Peter. (1995B). “Swift, Jonathan.” In: Clute and Nicholls 1995, P. 1193.
Nicholls, 1995C	Nicholls, Peter. (1995C). “Hard SF.” In: Clute and Nicholls 1995, P. 542.
Nicholls, 1995D	Nicholls, Peter. (1995D). “Cyberpunk.” In: Clute and Nicholls 1995, pp. 288-290.
Nicholls, 1995E	Nicholls, Peter. (1995E). “Gothic SF.” In: Clute and Nicholls 1995, pp. 510512.
Perrine, 1993	Perrine, Laurence & Arp, Thomas R. (1993). *Literature : Structure, Sound, and Sense*. 6th Edition. Harcourt Brace College Publishers.

Pringle, 1985	Pringle, David. (1985). *Science Fiction*: *The 100 Best Novels*. New York: Carroll & Gras Publishers, Inc.
Roberts, 2000	Roberts, Adam. (2000). *Science Fiction*. London and NewYork: Routledge.
Room, 1999	Room, Adrian. (1999). *Brewer's Dictionary of Phrase & Fable*. 16th Edition. London: Harper Resource.
Rose, 1976	Rose, Mark. (Ed.) (1976). *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.
Scholes, 1975	Scholes, Robert. (1975*). Structure Fabulation: An Essays on Fiction of the Future*. Notre Dame & London: University of Notre Dame Press.
Scholes, 1976	Scholes, Robert. (1976). "The Roots of Science Fiction." In: Mark Rose. (Ed.) (1976). *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, pp. 46-56.
Scholes, 1977	Scholes, Robert & Rabkin, Eric S. (1977). *Science Fiction: History. Science*. *Vision*. London, Oxford, New York: Oxford University Press.
Stableford, 1995A	Stableford, Brian. (1995A). "Bacon, Francis, viscount St Albans and Baron Verulam." In: Clute and Nicholls 1995, p. 80.
Stableford, 1995B	Stableford, Brian. (1995B). "Utopias." In: Clute and Nicholls 1995, pp. 1260-1262.
Stableford, 1995	Stableford, et. al. (1995). "Definition of SF." In: Clute and Nicholls 1995, pp. 311-314.
Suvin, 1976	Suvin, Darko. (1976). "On the Poetics of Science Fiction." In: Mark Rose. (Ed.) (1976). *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, pp. 57-71.
Suvin, 1979	Suvin, Darko. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press.
Wells, 1978	Wells, H. G. (1978). *The Time Machine*. London: Scholastic Book Services.

ب. المراجع والمصادر بالعربيّة:

الإبراهيم، 2008	الإبراهيم، طيبة (2008)، «تأثير أدب الخيال العلميّ على البشر»، **الخيال العلميّ**، عدد 2، أيلول-تشرين أوّل، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 20-27.
أبو قورة، 2007	أبو قورة، خليل، وسلامة، صفات (2007)، **الخيال العلميّ وتنمية الإبداع**، دبي، الإمارات العربيّة المتّحدة: مطبوعات ندوة الثّقافة والعلوم.

الجبوري، 2001	الجبوري، طارق (2001)، **سينما الخيال العلميّ**، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة.
جعفر، 1978	جعفـر ، نـوري (1978)، **أدب الخيال العلميّ وعالـم الأطفال**، بغداد: دار الثّقافة.
الرّباعي، 2005	الرّباعي ، عبد القادر (2005)، «ثقافة النّقد ونقد الثّقافة»، **عالم الفكر**، عدد 3، مجلّد 33، الكويت: وزارة الإرشاد، ص 208–212.
السّبيني، 2008–2009	السّـبيني ، عزيـزة (2008–2009)، «أدب الخيال العلميّ الضّوء الكاشـف للعلم والّذي يمهّد للمستقبل»، **الخيال العلميّ**، العددان 5–6، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 62–67.
شريف، 1988	شريـف، نهاد (1988)، «حـوار مع نهاد شريف حـول أدب الخيال العلميّ»، (أجـرى الحوار: عبّـاس محمود ماهر)، **القاهـرة**، القاهـرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 40–43.
شريف، 2008	شريف، نهـاد (2008)، «الخيـال العلميّ أكثـر ألوان الأدب إثـارةً»، **الخيال العلميّ**، عدد 1، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 7–16.
شمّاس، 2008–2009	شـمّاس، عيـسى (2008–2009)، «الأبعـاد التّربويّة للخيـال العلميّ في أدب الأطفال»، **الخيال العلميّ**، العددان 5–6، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 22–29.
الكيلاني، 2009	الكيلانـي، لينـا (2009)، «أدب الأطفال والخيال العلمـيّ»، **الخيال العلميّ**، العددان 10–11، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 12–23.
مصطفى، 2007	مصطفـى، محمّـد أحمـد (2007)، «أدب الخيـال العلمـيّ العربـيّ: الرّاهن والمسـتقبل»، **فصول**، عـدد 71، القاهرة: الهيئة المصريّـة العامّة للكتاب، ص 78–97.
هيجنز، 1969	هيجنـز، ي (1969)، «القصّـة العلميّة الحديثة، إلى أيـن؟»، (ترجمة: ماجدة جوهر)، **الفكر المعاصر**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، ص 76–83.
وهبه، 1974	وهبه، مجدي (1974)، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان.
ياسين، 2008	ياسين، محمّد (2008)، «أدب الخيال العلميّ: المصطلح والأصول التّاريخيّة»، **الخيال العلميّ**، عدد 2، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 52–69.

مواقع على شبكة الإنترنت:

http://en.wikipedia.org/wiki/Science_fiction

http://www.tknoweb.com/vb/showthread.php?t=792

http://www.adabatfal.com/in.php?ar_ID=833&catid=24

بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع

القصة القصيرة الفلسطينية في ظل الحكم العسكري في إسرائيل

محمود غنايم

جامعة تل أبيب

لا يمكنك الكشــف عن مفاهيم مختلفة للفظة «الواقعية» دون أن تســلم من العقاب، مثلما لا يمكن الخلط بين جدائل المرأة وجداول الماء* دون أن تتهم بعدم الدراية. (عن الواقعية والفن، رومان ياكبسون)

أسئلة ثلاثة تطرح في بداية هذا المقال حول العلاقة بين الأدب القصصي الفلسطيني في إسرائيل –القصــة القصيرة على وجه التحديد– والواقع الذي عاشــته الأقليــة العربية في البلاد تحت ظل الحكم العســكري الذي بدأ عشية قيام دولة إسرائيل واســتمر حتّى عام 1966.[1] السؤال الأول يتعلق بمهمة هــذا الأدب ووظيفته، ففي المفهوم الماركسي – الديالكتيكي[2]– وهو التيار الرئيسي

* جدائل المرأة وجداول الماء لم ترد في النص الأصلي، وقد لاءمت ذلك للغة العربية.

1 تم اختيار القصة القصيرة لأنها أسرع إلى الاستجابة للتغيرات الاجتماعية والسياسية من الرواية. أما الشعر، فالتعامل معه يحتاج إلى أدوات نقدية مختلفة لمعالجة هذا الموضوع.

2 انظر محمد دكروب حول تعريفه للواقعية الاشتراكية، وهو فهم يطرح هذه القضية بصورة بسيطة وواضحة وبعيدة عــن التعقيــدات، كما أن دكروب من الكتّاب الذيــن كانت لديهم حظوة لدى تيار الواقعية الاشــتراكية في الأدب العربي في إسرائيل. يقول دكروب: «**إن هذا التعبير [الواقعية الاشــتراكية] يشــمل أساسًــا، الكتاب والأدباء والفنانين الماركسيين أو الاشتراكيين بشكل عام**. هذا يعني أن هؤلاء الكتاب والأدباء والفنانين ينطلقون في أعمالهم الفنية، كما في حياتهم، من (**موقف**) عام تجاه الناس والأشــياء والأحــداث... هذا **الموقف الماركسي**، الواعي لطبيعته الطبقية، هو ما يميز كتاب «الواقعية الاشــتراكية» عن الآخرين. ومن شأن هذا الموقف أن يغني رؤية الفنان لحركة الواقع، فيراها في شمولها وتعقدها وترابطها، وخصوصًا في تطورها الثوري» دكروب، 1990، ص 109. انظر كذلك أهم سمات الواقعية

الذي تعرّض لموضوع الحكم العسكري، بطريقة أو بأخرى، في هذه الفترة ووجّه الكتّاب الذين تناولوا قضايا سياسـيـة- يحمل هذا الأدب رسالة التغيير ويشـكّل محفّزًا لإحداث ثورة تقدمية في المجتمـع.[3] إن اختيارنا للتعامل مع مصطلح «الماركسـية – الديالكتيكية»، وأحيانًا «الواقعية الاشـتراكية»، تمّ لأنه يعبر عن المفهوم النقدي الذي انطلق منه الأدب السياسي في هذه المرحلة في المجتمع العربي في إسرائيل، وكذلك في العالم العربي. أما السـؤال الثاني فيتمحور حول طموح هذا الأدب أو قدرته لأن يشـكّل شـهادة تاريخية لفترة الحكم العسـكري، أو محاولته أن يكون كذلك.[4]

ويفـترض هذا المقال، من خلال الوقوف على النصوص القصصية التي تعرضت لهذا الموضوع، أن التغيـير، الـذي سـعى الأدب العربـي في إسرائيل إلى إحداثـه في المجتمع خـلال فترة الحكم العسـكري، لـم يتحقق، أو على الأقل، لم يكن كبيرًا، وذلك بسـبب الأوضاع غـير الطبيعية التي عاشـتها الأقلية العربية في البلاد في ذلك العهد. وتكتسـب هذه القضية أهمية خاصة حين نعلم أن كثـيرًا من النصـوص القصصية التي يتناولهـا هذا المقال صدرت في كتـب بعد فترة الحكم العسـكري.[5] وعندئذ يحق لنا أن نتسـاءل ما هو التغيير الذي سـعى إليه هـذا الأدب بعد زوال الحكـم العسـكري، وما هو التأثير الذي طمح إلى خلقه في جمهور القـراء الذي توجّه إليه، ذلك الجمهـور الذي لم يقع تحت نفس طائلة الظروف التي عاشـها أبطال هذه القصص، بالمفهوم التخييـلي بالطبع. مـع ذلك نفترض أن تأثيرًا ما قد أحدثه هذا الأدب في فترة ما بعد زوال الحكم العسكري، ويأتي هذا المقال للإجابة عن طبيعة هذا التأثير.

لننتقل إلى النظر في السـؤال الثانـي حول هدف هذا الأدب لأن يكون شـهادة تاريخية للواقع.[6] أصحاب المذهب الواقعي - الاشـتراكي في الأدب تباهوا بذلك دائمًا، بل وضعوا نصب أعينهم أن يؤرخـوا لتلك الفترة من التاريخ الفلسـطيني في هذه البلاد وحاولـوا بكل ما يملكون من أدوات

الاشتراكية كما تجلت في الأدب العالمي وتناولها النقاد العرب، صالح، د.ت.، ص 9-32؛ شكري، 1979، ص 41-47؛ فضل، 1986، ص 59-93.

3 راجع مثلاً: المحرر، 1953، ص 3-4؛ حبيبي، 1954(أ)، ص35-43؛ طوبي، 1954، ص 44-50؛ نقولا، 1955، ص 8-18، ص 45-47.

4 راجع مقالات توما، 1960(أ)؛ 1960(ب)؛ 1960(ج)؛ 1960(د).

5 المجموعات القصصية التي صدرت في فترة الحكم العسـكري كانت قليلـة جدًا. وهذه المجموعات هي: خوري، 1961. سلمان، 1960. طه، 1964. فاهوم، 1957. فرح، 1956(أ)؛ 1956(ب)؛ 1963. معمر، 1957.

6 دفاع عن الواقعية الاشتراكية أو المنهج الماركسي، انظر دكروب، 2001، ص 111-132، وخاصة ص 121-122، ص 130-132.

أن يقدموا صورة صادقة للمجتمع الفلسطيني في الخمسينات والستينات من القرن الماضي.[7] ويبقى السؤال مطروحًا: هل سعى ذلك الأدب حقًا لأن يكون شهادة تاريخية للواقع في تلك الفترة فحسب دون أن يدعو أو يروّج لرسالة تلتزم بموقف ما؟ في حالة النفي يختلط البعد التاريخي بالموقف الأيديولوجي وتفقد الشهادة التاريخية أمانتها وصدقها.

تصعب الإجابة عن السؤالين السابقين إذا لم نحدد المدرسة أو المذهب، أو على الأقل، الرؤية التي انطلق منها الأدباء وهم يكتبون أدبًا يعبّر عن روح الفترة ويلامس موضوع الحكم العسكري. والسؤال الثالث هنا، وهو كذلك سؤال أدبي بحت، يُعنى بهوية المدرسة أو المدارس التي انتمى إليها هذا الأدب؟ هذه الأسئلة تبقى عالقة في أذهاننا ونحن ننظر في القصص القصيرة التي تناولت العديد من جوانب الحكم العسكري في الخمسينات والستينات من القرن الماضي في إسرائيل.

***

النظر في القصص القصيرة التي طرحت مواضيع ذات صلة بالحكم العسكري يفرز ثلاثة تيارات:

1- التيار الأول انطلق من الفكر الماركسي، أو من المدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب،[8] تلك المدرسة التي نمت بذورها مع بداية تكوّن المقاومة لسياسة الحكومات الرسمية منذ قيام دولة إسرائيل.[9] أهم الأدباء الذين مثّلوا هذا التيار هو القاص حنا إبراهيم (1927-)، الذي كان عضوًا في الحزب الشيوعي، وقد نشر إنتاجه في صحافة ذلك الحزب ولم تصدر له كتب في هذه الفترة.[10]

7 انظر عينة من المقالات النقدية التي دعت إلى تصوير الواقع بصدق والالتزام بتسجيله بأمانة... إلخ، وخاصة مقالات الناقد الماركسي إميل توما في: القاسم، 1987.

8 انظر تأثير هذه المدرسة النقدية في الخمسينات والستينات في العالم العربي، العالم، 1989، ص 249-253. لا بد من الإشارة هنا إلى تصدير أفكار هذه المدرسة إلى الأدب والنقد الفلسطيني في إسرائيل في هذه الفترة، وخاصة على أثر تعاظم تأثيرها في الفترة الناصرية. أنيس والعالم، 1989[1955]. انظر كذلك: غنايم، 1990، ص 4-10؛ Ghanayim, 1994, pp. 321-338؛ غنايم، 2010، ص 125-140.

9 ينتمي لهذا التيار كتاب أمثال حنا أبو حنا، إميل حبيبي، محمد خاص، توفيق زيّاد، فرج نور سلمان، يحيى فاهوم، حبيب قهوجي، نمر مرقص، توفيق معمر وغيرهم. قسم كبير من كتّاب هذا التيار لم يواظب على الكتابة القصصية واكتفى بنشر بعض القصص في الصحف ثم انقطع عن الكتابة.

10 الكتاب الأول الذي صدر لحنا إبراهيم كان مجموعة **أزهار برية**. انظر إبراهيم، 1972.

في قصتــه «الذكرى العــاشرة»،[11] التي نشرت للمرة الأولى عــام 1959،[12] اختار حنا إبراهيم أن يصوّر ثورة الجيل الجديد على رموز الســلطة، مع كل ما يرافق ذلك من تناحر بين تلك الرموز مــن جهــة، والمواطنين العــرب في إسرائيل خلال فترة الحكم العســكري من جهــة أخرى. وهي تعاين العديد من القضايا الخاصة بفترة الحكم العسكري: مساوئه وسياسته المدمّرة في الوسط العربي. يقدم حنا إبراهيم قصة راعيين يشكوان من قلة الماء لسقي الماشية، ومن جفاف الزرع والعشب المعدّ لرعي الأغنام. وكان سعيد، أحد الراعيين، يأمل أن تنجح مساعي الوفد الذي توجّه إلى الحكومة لتوفير الماء للقرية. ولكن الأمل جدّ ضعيف:

> **لا يذكــر أنها [الحكومة] عملــت صالحًا لقريته منذ وجــدت. لقد ترعرع على الخــوف مــن الحكومة.. الخوف مــن مأمور الأحراش الــذي يلاحقهم في طلب مختلــف الرســوم، ويتّهمهم دائمًا بأنهم يدفعون عن عــدد من الماعز أقل مما يمتلكــون.. والخوف من موظفي الضريبة والبوليس الذين حجزوا عدة مرات على أقســام من القطيع لاســتيفاء ضرائــب مختلفة الأســماء.. والخوف من الحاكم العســكري وجنــوده الذين يمنعونهــم من دخول مناطــق معينة من أراضي القرية إلاّ بتصريح لا ينال بســهولة.. والخــوف من الكيبوتس المجاور الــذي يقوم على أراضي قرية ســعيد القديمة، فالويل لهــم إذا دخلت عنزة من القطيع أراضي الكيبوتس المحرّمة.[13]**

هذه الأطراف المختلفة: ضريبة الدخل، الشرطة، مأمور الأحراش، الحاكم العسكري والكيبوتس، جميعها رموز للسلطة، وجميعها تتكالب معًا لجعل حياة المواطنين العرب لا تطاق، كما يتكشف من خلال القصة.

لكن هذا اليوم هو جدّ مختلف، فهو عيد الاستقلال العاشر لدولة إسرائيل، وقد استطاع المختار أن يحصل على تصريح لسقي أغنامه من مياه الكيبوتس المجاور. والمكان الذي يقصده الراعيان هو قرية سعيد التي تهدمت عام 1948، وفيها بيت أسرته الذي لم يتمكن أصحابه من تدشينه، إذ طردوا منه قبل أن يســكنوه. لقد أوصى أبو ســعيد ابنه ســعيدًا قبل موته ألاّ يبيع أرضه ولا يوقّع على مصادرتها، ففيها قتل أخواه، وهما يحاولان نقل الأثاث والنوافذ والأبواب الجديدة من منزلهــم بعــد أن طُردت الأسرة من القرية. كمــا أوصى الأب أن يدفن في القرية إذا ما تمكنوا من

11 الاقتباسات من إبراهيم، 2000، ص 92–104.

12 نشرت القصة بداية تحت عنوان آخر: «بعد عشر سنين». إبراهيم، 1959، ص 18–29.

13 إبراهيم، 2000، ص 94–95.

العودة إليها.

هذه الأفكار ترد على ذهن سعيد وهو يقف أمام قريته يراقب ما يجري فيها من بعيد. ثم يصل بعد ذلك إلى بيته، ويرى عظام أخويه وقد أخرجت للتوّ من التراب. كان العمال يحفرون أسسًا لبناء جديد فعثروا على تلك العظام مدفونة في الأرض. قام سعيد بدفن عظام أخويه يعاونه في ذلك شلومو، اليهودي من أصل يمني، إذ رآه مهمومًا فرقّ لحاله وهوّن عليه مأساته. وفي هذه اللحظات سمع سعيد مكبّر الصوت يأتي من قريته التي يعيش فيها اليوم، «كان ثمة احتفال.. والتمعت عينا سعيد بالحقد والغضب.. واتخذ قرارًا حاسمًا.. إنه لن يعمل في خدمة المختار بعد اليوم البتة».[14]

نهاية القصة تتشابه مع كثير من قصص حنا إبراهيم في هذه المرحلة التي يميز فيها بين رموز السلطة والمواطنين اليهود،[15] فالقضية ليست قضية صراع قومي بين اليهود والعرب، بل هو صراع طبقي، إذ يصبح المختار في صف رموز السلطة، لأنه يتماثل معهم، بل يُسمح له أن يسقي غنمه من الكيبوتس لأن مصلحة تلك الرموز هي مصلحته.[16] وبينما يعاني سعيد من الظلم ويبكي على تراب أخويه تكون الاستعدادات على أشدها في بيت المختار لإحياء الاحتفال بمناسبة عيد الاستقلال العاشر للدولة. اليهودي اليمني، الذي يرقّ لحال سعيد، يقف في نفس الصف الذي لا يرضى عن ممارسات السلطة. هكذا يقدّم حنا إبراهيم في هذه القصة فهمًا ماركسيًا للصراع الدائر بين السلطة وبين المواطن.

إميل حبيبي (1921–1996) الذي ينتمي لهذا التيار كان ما يزال كاتبًا مغمورًا في بداية مشواره الأدبي، وقد كتب في هذه الفترة عددًا قليلاً جدًا من القصص القصيرة، التي لم تؤهله لاحتلال مركز أدبي ذي بال، من أهمها «بوابة مندلباوم» التي نشرت لأول مرة عام 1954،[17] ثم صدرت فيما بعد في مجموعته القصصية **سداسية الأيام الستة وقصص أخرى**. وتتماثل

14 ن. م.، ص 104.

15 انظر كذلك قصة «متسللون»، إبراهيم، 2000، ص 72–78، إذ تقدّم سارة اليهودية المساعدة لمتسللين عرب فتؤويهم وتقدم لهم الطعام إشفاقًا على العجوز وابنته التي تحمل بين يديها طفلاً. سارة تمثّل المواطن الإسرائيلي الذي يختلف في أفكاره وممارساته عن السلطة، فبعد أن خرج العجوز وابنته وطفلها من بيت سارة باتجاه الحدود لاقوا حتفهم على يد الجيش الإسرائيلي لاعتبارهم متسللين.

16 هذا الصراع الطبقي يبرز كذلك في قصة «متسللون»، إذ تقدَّم السلطة الإسرائيلية كطرف ظالم لا يقمع العرب فحسب، بل يسعى كذلك إلى تضليل اليهود عبر تزييف الحقائق في وسائل الإعلام وغيرها لتشويه صورة اللاجئين الذين يسبغ عليهم صفة المتسللين الذين يهددون أمن الدولة.

17 حبيبي، 1954(ب)، ص 25–29.

هــذه القصــة مع قصة حنا إبراهيــم «الذكرى العــاشرة» في طرحها فهمًا ماركســيًا للصراع إذ تعــرض حكاية هذه البوابــة التي تقع بالقرب من «جمعية الشــبان المســيحية» (YMCA) في القدس الشرقية، وقد شــكّلت نقطة عبور بين القدس الشرقيــة في الجانب الأردني وبين القدس الغربيــة في الجانــب الإسرائيلي حتى حــرب 1967. هذه القصة من قصــص حبيبي الأولى التي ترســم شــخصية اليهودي بصورة إنسانية، كما يبدو من المشــهد التالي، وذلك حين تقوم طفلة عربية في الجانب الإسرائيلي باختراق الحدود ببراءة لتوديع جدتها المســافرة لدى ابنها في الأردن عبر بوابة مندلباوم:

ومــن بعيــد رأينا صاحــب الكوفية والعقال يخفض رأســه نحــو الأرض. وأنا نظري حاد، فرأيته يفحص الأرض بقدمه. والجندي الحاسر الرأس، الذي كان معنــا، ها هو أيضًا يخفض رأســه نحو الأرض وها هــو يفحص الأرض! وأما الشرطي الذي كان واقفًا، مكتوف اليدين على باب مكتبه فقد دخل إلى مكتبه. وأما عســكري الجمارك فقد كان مشغولاً بتفتيش جيوبه عن شيء يظهر أنه افتقده فجأة.[18]

المشــهد الذي قدّمه حبيبي للجندي الحاسر الرأس وللشرطي ولعســكري الجمارك -وهي صور لشــخصيات يهودية- يــدل على صورة إيجابية لبشر تنبض قلوبهم بالأحاســيس، إذ لم يمنعوا الطفلــة مــن توديع جدتها، وقد تظاهــروا بعدم انتباههم لما يحدث. كمــا أن صورة رجل الأمن الأردني ترســم بشــكل إيجابي. جميعهم، عربًا ويهودًا، يتظاهرون بعدم الانتباه لأنهم في عرف القانون قد خالفوا اللوائح حين ســمحوا للطفلة باجتياز الحدود، وقد صوّرهم حبيبي كضحايا لهذا القانون الجامد الذي لا يعترف بالأحاســيس الإنسانية. هنا كذلك نجد فهمًا طبقيًا للقضايا السياســية، إذ تقدّم هذه الشــخصيات وهي مغلوبة على أمرها تتحايل هربًا من تطبيق القانون الــذي يمثّل أيقونة الطبقــة الحاكمة والجائرة. هــذه الصورة الإيجابية للشــخصيات اليهودية تختفي تقريبا في أعمال حبيبي المتأخرة، حيث يطغى عليها، مقارنة بالنص المشــار إليه أعلاه، نغمة سلبية واضحة ومباشرة.[19]

هذه هي الثيمة المركزية لهذا الأدب الذي كتب في الخمسينات والستينات من القرن الماضي بأقلام عدد ضئيل من الكتاب الشيوعيين محاولين من خلاله الترويج للأيديولوجيا الماركسية.

18 حبيبي، 1970، ص 17.

19 انظر: Ghanayim, 1998, pp. 210-212.

2- التيـــار الثانـــي أو الجيل الثاني -إذا صـح التعبير وأمكن الحديث عن جيـل في تلك الفترة القصـيرة- هــم أولئك الكتاب مواليـد الأربعينات من القـرن الماضي، الذين واصلـوا اهتمامهم بالمذهب الواقعي الاشتراكي وانطلقوا من نفس الفهم الماركسي الذي انطلق منه التيار الأول. من الواضح أن معظم الأعمال الأدبية التي أبدعها التيار الثاني لم تنشر في فترة الحكم العسـكري، وجاءت معظمها متأخرة بضع سنوات بعد إلغائه، وعلى وجه التقريب بعيد حرب1967، وذلك لصغر سـنهم في تلك الفترة. من الناحية المضمونية-الأيديولوجية يضاف إلى الرؤية الماركسـية لـدى هـذا الأخير بُعد آخر ثـوري بديلاً للخروج من المأزق السـياسي لا يـبرز في قصص التيار الأول.[20] لقد شبّ هؤلاء الكتاب في ظل الثقافة الإسرائيلية، حيث تعلموا في مدارس ثانوية حسب المناهج الرسمية للدولة. ولعلهم لهذا السبب ترددوا في بداية طريقهم الأدبي في النشر من خلال منابر الحزب الشيوعي، أو التعرض لقضايا ذات صلة بالحكم العسكري.

يمثـل هذا التيـار الكاتب محمد علي طه (1941-)[21] الذي بدأ نشر إنتاجه المناهض للمؤسسـة الحاكمـة في نهاية عهد الحكم العسـكري. ففي حين أن مجموعته **لكي تشرق الشـمس** التي صدرت عام 1964 لا تضم قصصًا تدور حول الحكم العسكري،[22] فقد ظهرت القصص الأولى التي تتعرض للحكم العسـكري في مجموعته الثانية **سلامًا وتحية** التي صدرت عام 1969.[23] واحدة من هذه القصص هي قصة «إسـبانيا»،[24] التي تطرح واحدة من القضايا الهامة في ظل الحكم العسـكري هي قضية مصادرة الأراضي وقانون «حاضر غائب»، الذي صودرت بموجبه الكثـير مـن أراضي العرب في البـلاد. القانون يعتبر مـن تغيّب عن محل سـكناه، وقت إحصاء السكان حين قيام دولة إسرائيل، غائبًا وليس له حقوق المواطنة، حتى وإن تواجد في مكان آخر في البلاد.[25]

أبـو محمـود بطل القصة يُسـتدعى إلى المحكمة لأنه اعتدى على أملاك الدولـة. وخلال انتظاره للمحاكمة يسـتعرض في مخيلته ما حدث له ولأرضه، وهو متأكد، رغم مجيئه إلى المحكمة، أنها محاكمة غير نزيهة. كما يتذكر كيف هدمت قريته وكيف شرّد أهلها، وكيف سقط المسجد فيها،

20 أهم كتّاب هذا التيار، التيار الثاني، زكي درويش، توفيق فيّاض ومحمد نفاع.
21 حول الكاتب وأدبه، انظر طه، 2001؛ غنايم، 1994، ص 8-15.
22 انظر أعلاه ملاحظة رقم 5.
23 طه، 1969.
24 ن. م.، ص 29-36. ظهرت القصة لأول مرة في مجلة **الجديد**. انظر طه، 1965، ص 34-35.
25 انظر: Al-Haj, 1988, pp. 149–165.

«حتمًا أن الله غضب ســاعتئذ! لكنه لم يفعل شــيئًا!!!».[26] القضية التي اســتدعي من أجلها أنه عاد إلى أرضه ليفلحها بعد أن كان غرســها بأشــجار الفاكهة المتنوعة: الكرمة، التين، الزيتون، الرمــان واللــوز. لقد فقد ذلك كله بين ليلــة وضحاها لأنه اعتُبر في عــداد الغائبين، رغم أنه بعد طرده لم يترك البلاد بل اضطر للسكن في قرية مجاورة. يتذكر الآن، وهو في المحكمة، كيف جاء العمــال ذوو اللحــى الطويلة وحفروا حفرًا عميقة كالقبور وزرعوا فيها أشــجار السرو والكينا والصنوبــر والسرّيس. ولم يســتطع صبرًا فعــاد إلى قريته المهدمة وخلع تلك الأشــجار الغريبة فاتُّهم أنه اعتدى على أملاك الدولة، أو ما تُدعى بأملاك «الكيرن كيِّمت».

وأخــيرًا جــاء دوره ليقف أمام الحاكم ليقــدّم ادعاءاته التي نُفيت جميعهــا أمام ادعاء «الكيرن كيّمــت»: «إن هذا الرجــل حاضر غائب.. وبموجب هــذا.. لم تعد قيمة للمســتندات».[27] الحاكم الــذي يقرأ الحكم يعتريــه الذهول وتتجمع حبات العرق على جبينــه، لأنه غير مقتنع بما ينطق مــن حكم.[28] ورغم تغريم أبي محمود بمائة ليرة ودفعه لمصاريف القضية إلا أنه في اليوم التالي حمل فأسه وذهب إلى أرضه ليفلحها ثانية.

تتشابه هذه القصة مع قصتي حنا إبراهيم وإميل حبيبي المذكورتين أعلاه في توازنها في تصوير الشخصيات اليهودية، فالقاضي يُعرض كإنسان له ضمير رغم أنه يمثّل السلطة. لقد تصارعت في نفس القاضي المشــاعر، فهو من جهة يمثل الســلطة الحاكمة وعليه أن يطبق القانون، ومن جهة أخرى تعتمل في نفســه المشــاعر المناقضة فيرى أن هذا القانون، الذي يعتبر هذا الشخص الماثل أمامه شــخصًا غائبًا، هو قانون مجحف. فالتصنيف الذي يســعى إلى إيصاله الكاتب من خــلال هذه القصة هنا ليس تصنيفًا قوميًا، بل هــو تصنيف طبقي، صراع بين حاكم ومحكوم وبين ظالم ومظلوم.

مما يجذب النظر في القصة كذلك اســمها: إســبانيا، فالكاتب يحاول أن يربط بين هذا النوع من المحاكم وبين محاكم التفتيش التي لاحقت المســلمين واليهود في إســبانيا. وبالرغم من أن الاســم يحمل بعدًا رمزيًا، لكن الســبب في إطلاق هذا الاســم، كما يبدو لنا، هو نوع من التستر أو التهرب من الرقابة، فعنوان القصة لا يجذب النظر ولا يثير الشبهات. وإذا دل ذلك على شيء فإنما يدل على مدى تردد الكتّاب في طرح قضايا تتعارض مع الخط الرســمي لسياســة الحكومة في فترة الحكم العسكري، خاصة أن هذه القصة نشرت في فترة الحكم العسكري، وفي أيامه الأخيرة عام 1965.

26 طه، 1969، ص 30.
27 ن. م.، ص 35.
28 ن. م.، ص 35-36.

أحـد الموتيفات المتكـررة في القصة الفلسـطينية، التي عالجت موضوع الحكم العسـكري، هو موتيف الثورة على رموز السـلطة. وهذا الموتيف لا يفتقد من «الذكرى العاشرة» لحنا إبراهيم، لكنه يظهر بصورة بارزة في قصص التيار الثاني، إذ يحمل الجيل الجديد لواء الثورة على رموز المؤسسـة الحاكمة، سـواء كانت هذه الرموز متمثلة في شـخصيات يهودية أو عربية. بل يمكن القول إن الثورة موجّهة بشكل خاص إلى الشخصيات المحلية-العربية التي تتعاون مع السلطة ضد مصالح الأقلية العربية في البلاد.

قصة «اللجنة» في مجموعة **جسر على النهر الحزين**[29] تصوّر هذه الثورة على رموز السلطة في فترة الحكم العسـكري: ضد سالم موظف ضريبة الدخل، والشاويش حاييم والشيخ سعد الذي يـزور القرية في فترة الانتخابـات. والملاحظ أنها نفس الرموز التي تتوجس منها الشـخصيات خيفة في قصة «الذكرى العاشرة». والشـباب الثائر هنا تعلّم في مدارس الناصرة وكفر ياسـيف وحيفا، وقد أعلن الشـبّان ثورتهم حين قرروا تشـكيل لجنة لتعبيد شارع في القرية ونجحوا في تحييد المختار وعدم ضمّه لتلك اللجنة رغم مساعي رجال السلطة لجعله عضوًا فيها.

لكن جدة ابن رباح، رئيس اللجنة، أحد أولئك الشباب، تحكي لحفيدها قصة الحية الرقطاء التي كانت تخرج كل سنة وتفرغ سمّها بأول من تصادفه من أهل البلد:

> **وزاد عـدد ضحاياها بمرور السـنين حتـى تذمّر الجميع وهجـم عليها رجال القرية بالعصي والحجـارة وأجبروها على الهرب والاختفاء في كهف أم عيسى. وتعتقـد جـدة ابن رباح أن الحيـة الرقطاء ما زالت حية تـرزق.. وأنها تنتظر الفرصة الملائمة لتهاجم الناس من جديد. سمع ابن رباح كل الحكاية. وقصّها على اللجنة. وأسند رأسه بأصابع يده اليمنى.. وراح يفكر بعمق!**[30]

الرمز في حكاية الجدة واضح، فالأفعى الرقطاء تمثل السـلطة التي لن تسـكت على هذه الثورة ولـن ترضى بـأن يُحيّد المختار الـذي يمثل أحدى ركائزها. وهذا يعني أن المؤسسـة سـتنتظر الفرصة للانقضاض على هؤلاء الشباب الذين رفضوا الإذعان لها.

ابن رباح، الذي اختاره الشباب رئيسًا للجنة، هو شاب من عامة الشعب، وهو ابن راعي العجول في القريـة، عمل متدنٍّ يقوم به البسـطاء مـن الناس، فهو ليس ابن زعيم ولـم يعرف أباه أحد

29 طه، 1974.

30 ن. م.، ص 22.

ولـــم يكن له مضافة أو ديوان يُشرع في وجه الضيوف لفقره وبســـاطته. وهذا ما أقضّ مضجع المختار وأرّق المؤسســـة التي رأت في اختياره رئيسًـــا للجنة ثورة طبقية أحدثها الشـــباب المثقف الذي تبلورت لديه مفاهيم ثورية طبقية تهدد كيان المؤسسة الحاكمة.

ويبدو أن قضية التعليم تحولت إلى موتيف هام يشـــير إلى الدافع للثورة مصحوبًا برفض الجيل القديم الذي يمالئ السلطة ورموزها. هكذا تبدأ قصة أخرى لمحمد علي طه باسم «المعركة»:[31]

> **إن أحد أهل بلدنا [..] اعتاد دائمًا أن يقول: خرّب بيتك وعلّم ابنك!. وهذا صحيح وحيـــاة روح أمـــي.. فالقضية قد اكتشـــفها لي أحد أولاد المـــدارس قبل وقوعها وقـــال لي: احذر يا عباس! لكن الرصاصة عندما تطلـــق لن تُردّ.. والمكتوب على الجبين لا بد من أن ينفّذ.**[32]

هكذا يحذّر الشباب، طلاب المدارس، كبارَ السن من مغبّة تصرفهم ويكشفون لهم بعض الأمور والخفايا التي قد تنطلي على الجيل القديم غير المتعلم. والمعركة التي تتحدث عنها القصة تطرح قضية مشابهة للقضايا التي طرحت أعلاه، لكنها تبدو هنا أكثر حدة، فهي معركة بين حارتين في إحدى القرى على الانتخابات البرلمانية.

عـــزرا، الـــذي يمثّل الحاكم العســـكري، ينثر الوعـــود في الحارتين لكي تصـــوّت الحارتان لحزب الحكومـــة، ويثـــير الضغائن بينهما زاعمًا أن الحارة الأخرى تطمع في رئاســـة المجلس المحلي وفي الوظائف الهامة في البلدة، بل يصل الأمر به إلى الإيعاز لشيخ إحدى الحارتين أن يعود إلى الحارة بلا عقال مدعيًا أن الحارة المنافسة قد جرّدته من عقاله: شرفه وكرامته. وعندئذ يحمى وطيس المعركـــة ويقع الشـــقاق بين الحارتين. وتظهر نتائج الانتخابات فيحـــرز حزب الحكومة ما أراد ويحصـــل عـــلى جميع الأصوات من الحارتين. أما الوعود فلا ينفّـــذ شيء منها، وتبقى القرية كما هي بلا تطوير، ويبقى الشباب بلا عمل ولا وظائف.

وتنتهـــي القصة بما بدأت به من أن الشـــباب المثقف يعي ذلـــك، لكن الجيل القديم يرفض الأخذ برأيه أولاً ثم يندم في النهاية. هكذا يقدَّم جيل الشباب كطرف نقيض للمؤسسة وأعوانها ويشكّل خطرًا كبيرًا عليها لكشفه نواياها وتعريتها أمام الناس.

3– **التيار الثالث** عاصر الحكم العسكري لكنه لم يكتب عنه وكتب عن قضايا اجتماعية بعيدة

31 ن. م.، ص 25–34.

32 ن. م.، ص 25. انظر كذلك نهاية القصة، ص 34.

كل البعــد عن القضايا السياســية. هــذا التيار نشر أعماله في الصحافة الحكومية أو الرســمية، وبعض كتّابه نشروا في الصحافة المســتقلة، أو شــبه المســتقلة، وتحاشــوا الخوض في القضايا السياسية، لكن التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، والتي هي أكثر من أن تحصى في هذا الســياق، قد أحدثت تغييرًا ملحوظًا على المجتمع العربي في إسرائيل. من أهم هذه العوامل التي أدت إلى التغــيرات هنا نذكر التســهيلات الكبيرة في مجال الحريات بعد زوال الحكم العســكري وتزايد الوعي الســياسي لدى الأقلية العربية في إسرائيل نتيجــة للانفتاح على العالم العربي بعد حــرب 1967 وازدياد عدد المثقفين خريجي الجامعــات والتغييرات في مناهج التعليم -كل ذلك فتح أمام هذا التيار الطريق للتعبير عن رأيه بحرية.

أمام هذا التغيرات كذلك، وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم أمام جمهور من القراء، سواء على المستوى المحلي، أو على المســتوى العربي، يهمه أن يتعرف على ذلك التاريخ الكفاحي للأقلية الفلسطينية في إسرائيــل.[33] وكانــت تلك فرصة أمام هؤلاء الكتاب ليثبتوا وطنيتهــم وانتماءهم القومي للأمة العربيــة، كما أنها كانت فرصة ســانحة ليقوموا بعملية تنفيس عن مشــاعرهم المكبوتة نتيجة خوفهم المســتمر من الســلطة. يمكن أن يدّعي البعض أن تعبير هؤلاء الكتاب عن تلك الفترة هو نوع من المشاركة المتأخرة لتسيير عجلة تندفع أصلاً بقواها الذاتية. ومهما يكن فقد رأى هؤلاء الكتاب أنه لا بدّ لهم من المســاهمة في كتابة تاريخ هذه المســيرة الوطنية بأية طريقة، حتى وإن بدا ذلك للبعض أنها يقظة متأخرة.

أهــم ممثل لهــذا التيار هو الكاتــب مصطفى مــرار (1930-). ومرار كاتب غزيــر الإنتاج بدأ الكتابة منذ الخمسينات ونشر إنتاجه في الصحف الحكومية وشبه الحكومية. وقد عاصر الحكم العســكري ولــم يكتب عنــه إلاّ في فترة متأخرة جــدًا في الثمانينات والتســعينات، أي بعد زواله بعشرين سنة تقريبًا.[34]

يحــاول مــرار في قصصه عن فترة الحكم العســكري أن يصوّر بعض المظاهــر التي ميزت تلك الفترة، مثــل منع التجول والتصاريح التي كان على المواطنين العرب الحصول عليها للتنقل من مــكان إلى آخــر، أو محاولة حصول المواطنين العرب على رخصة لحمل الســلاح وما تطلّب ذلك من إجراءات مضنية وصعبة. كل تلك الأمور أدارتها أجهزة الأمن والمخابرات التي كانت الحاكم الفعلي للمواطنين العرب.

33 انظر غنايم، 1995، «رحلة القصة نحو التقنين»، ص 281-328.

34 حول بعض إنتاج مصطفى مرار، راجع موريه وعباسي،1987 ، ص 208-211؛ عباد، 1993؛ ملف خاص من مجلة الشرق، 2000.

الأسـلوب الذي اسـتعمله مرار في قصصه هو أسلوب تهكمي يضفي على هذه القصص جوًا من الدعابـة، ولكن في بعض الأحيان تضرّ هذه الدعابة بالقصص وتفقدها مرارتها. ولعل السـبب الأساسي هو البعد الشعوري الذي ينشأ بسبب البون الشاسع بين الواقع المحكي وزمن القص.

في قصتـه «الشـيوعي»،[35] يقص مرار نوادر عن الحكم العسـكري تبعث على السـخرية، فأحد الذين ينتمون إلى الحزب الشـيوعي يريد الخروج من قريته لتوزيع مناشـير للانتخابات. ولـمّا كان مسـاعد الحاكم العسـكري مريضًا ولا مجـال للحصول على تصريح بالخـروج، فقد قرر هذا الناشـط أن يخرج مـن القرية بلا تصريح. ولـم يكد يهمّ بالخروج حتـى اعترض طريقه ضابط الدورية وسأله عن تصريح الخروج، فذكر له الناشط الشيوعي أن ليس بحوزته تصريح فهدده بالاعتقال. لكن الناشط الشيوعي احتجّ بأنه لم يخرج بعد، فاتهمه الضابط قائلاً: «لكنك اعترفت بنيتك في الخروج».[36]

نادرة أخرى توردها القصة مع البطل الشـيوعي للقصة، إذ بدأ يسـاوم الضابط طالبًا إليه أن يمنحـه إذنًـا بالخروج من القرية مقابل يوم العيد الوطني (عيد الاسـتقلال) الذي يُسـمح فيه للجميع بالخروج دون تصاريح، وهو مسـتعد للتنازل عن الخروج يوم الاسـتقلال من القرية مقابل السماح له بذلك في هذا اليوم. وبعد أخذ وردّ وافق الضابط على هذه الصفقة.

النادرة الثالثة في القصة هي أن الناشـط الشـيوعي أدرك ما ينوي الحاكم العسـكري فعله، إذ أُعلن عن منع التجول وهو يوزّع المناشير في إحدى القرى. ومعنى ذلك أنه يخالف الأوامر، وهو مهدَّد بالموت. وتحيّر الشيوعي حين وجد نفسه في الشارع يوزع المناشير وحده، فما كان منه إلا أن التجـأ إلى مركز الشرطة. وحين طُلب إليه المغادرة رفض ذلك لأنه كان يعرف نية الشرطة في التخلص منه وإطلاق النار عليه في الشارع بحجة مخالفته للأوامر.

بنفـس النغمـة الهزلية يـسرد مصطفى مـرار قصة أخرى باسـم «رخصة سـلاح» من نفس المجموعـة.[37] وهـذه القصة تحكي عـن كيفية الحصول على سـلاح في عهد الحكم العسـكري، فمقابل الترخيص بحمل السـلاح يُطلب من الحاصلـين عليه أن يعملوا مخبرين ويأتوا بالأخبار مـن الخـارج، وإن اسـتحال الأمر فمن الداخل، سـواء لصالـح مصلحة الضرائـب أو أية جهة حكوميـة أخرى، بحيث يرتبط مصيرهم بمصير المؤسسـة. لكن الحاكم العسـكري يقرر دون

35 مرار، 1988، ص 55–59.

36 ن. م.، ص 56.

37 ن. م.، ص 101–105.

ســابق إنذار أن يتبع نظامًا آخر أكثر جدوى فيغيّر من سياســته بحيث لا يشترط على من يمنح رخصة ســلاح العمل مخــبرًا، بل يلبي طلب كل مــن تقدّم للحصول عليهــا دون قيد أو شرط. وحين يحتجّ المختار، المتعاون مع الســلطة، على تلك التسهيلات المفاجئة يخبره الحاكم ببساطة أن العرب لا يصوّبون مسدساتهم نحو «أبناء الدولة»، بل يشهرونها في وجوه بعضهم البعض. وهذه أفضل الوسائل ليختلفوا وتدبّ الفوضى بينهم.

***

لقد انطلقت المقاومة للسياســة الرســمية لحكومات إسرائيل بصورة رئيسية من خلال الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي ضّم بين صفوفه عربًا ويهودًا. وكان لهذا الحزب عدة منابر، من أهمها جريدة **الاتحاد** التي صدرت منذ عام 1944 واستمرت في الصدور بعد قيام الدولة حتى اليوم، ومجلة **الجديد** التي تأسســت عام 1951 كملحق ثقافي لجريدة **الاتحاد**، ثم تحولت عام 1953 إلى مجلة مســتقلة للثقافة صدرت بصورة منتظمة حتى عام 1991، وبشكل متقطع حتى عام 2001.[38]

الكتّاب الذين كتبوا في صحافة الحزب الشيوعي وجاهروا بمعارضتهم للخط الرسمي للحكومات في إسرائيــل تعرضوا للســجن والإقامة الجبريــة والطرد من وظائفهم في المؤسســات الحكومية وشــبه الحكومية. ولذلك كان هؤلاء الكتاب قلة قليلــة،[39] بينما العديد من الكتاب لم يجرأوا على الكتابة في هذه الصحافة واختاروا صحفًا ومجلات موالية للحكومة والمؤسسات الرسمية، أو على الأقل اختاروا منابر ادّعت أنها منابر مســتقلة وليســت تابعة لحزب معين.[40] أهم منبر رســمي كان في الخمســينات والستينات هو صحيفة **اليوم**، وكانت هذه الصحيفة بتمويل نقابة العمال العامة (الهســتدروت) ومحرروها من اليهود. أما مجلة **المجتمع** التي حررها الشــاعر ميشــيل حداد (1919–1997) فمثّلت التيار المســتقل.[41] هذه بعض المنابر في الخمســينات والستينات،

38 انظر غنايم، 2004، ص xxxix–vii.

39 يرى الناقد اللبناني حســين مروّة أن معظم الكتاب الفلســطينيين داخل إسرائيل ينتمون للتيار الماركسي. انظر مروّة، د.ت.، ص 36–43. حول بوادر هذه المدرسة، انظر فاعور، 2001، ص 211–224، لكني أميل إلى موافقة البروفيسور إبراهيم طه في ملاحظته أن الكتابة القصصية السياســية كانت قليلــة مقارنة بالكتاب الذين طرحوا قضايا اجتماعية، وحاولوا عدم الخوض في مواضيع قد يشتمّ منها مقاومة السياسة الرسمية. انظر: Taha, 2002, pp. 15–16, and fn. no. 13, pp. 200–201.

40 للتوسع انظر: Ibid, 2002, pp. 11–29; Ghanayim, 2008, pp. 1–17.

41 انظــر مجموعة مــن هؤلاء الكتاب في: أبو حمــد، 1969. وهؤلاء الكتــاب هم: نديم نعمة بطحيش، منعم حداد، ســليم خــوري، زكي درويش، نجيب سوســان، فريد وجدي الطبري، محمد علي طــه، محمود عباسي، إلياس ميخائيل عوض، قيــصر كركبــي، مصطفى مــرار وعطالله منصــور. من الجديــر بالذكر أن محمــد علي طه وزكــي درويش على وجه

وقد ذُكرت هنا على سبيل المثال لا الحصر.[42]

إن تأثير التيار الماركسي -وخاصة من خلال القصة التي هي نوع أدبي مكتوب بعكس الشعر الذي يمكن نشره بالمشافهة- على القراء لم يكن كبيرًا، وذلك لأسباب موضوعية، إذ أن صحيفة **الاتحاد** ومجلة **الجديد** اعتبرتا في نظر المؤسسة الحاكمة صحفًا تحريضية، ولذلك لم يتردد الكتاب في النشر فيهما فحسب، بل القراء كذلك تخوفوا من المجاهرة بقراءتها في ظل الحكم العسكري. ومن هنا فالتحولات الاجتماعية والسياسية، التي اعتبرت قيمة عليا في الأيديولوجية الماركسية وسعى إليها الأدب الذي أبدعه الكتاب الذين ينتمون للتيار الأول، لم تطرأ على المجتمع العربي في إسرائيل خلال فترة الحكم العسكري بصورة ملحوظة.

وبالمقابل فقد لعب الفن القصصي دورًا هامًا في بناء الذاكرة الجماعية للأجيال الشابة، التي وعت في نهاية الستينات والسبعينات، وساهم في إبراز ما اقترفه الحكم العسكري بحق الجماهير العربية في إسرائيل خلال فترة فرضه عليها. لقد تحقق ذلك حين تهيأت الفرصة وتوفرت الوسائل على أرض الواقع لإحداث هذا التغيير بعد حرب 1967، وذلك حين اتسعت مساحة الحرية بصورة معقولة نسبيًا لتأدية وسائل الإعلام المستقلة والحزبية دورها في التعبير عن تلك القضايا. كما بات من السهل على القراء التعاطي مع مختلف هذه الوسائل بشفافية أكثر نسبيًا، ودون خوف أو تردد. لقد صدرت عدة مجموعات قصصية في السبعينات كانت تضم قصصًا كتبت في الخمسينات والستينات وتبعثرت في الصحف السيارة هنا وهناك، نذكر على سبيل المثال **سداسية الأيام الستة وقصص أخرى** لإميل حبيبي التي صدرت عام 1970، ومجموعة **أزهار برية** لحنا إبراهيم التي صدرت عام 1972.

ومن هنا يجوز القول كذلك إن الأدب العربي في إسرائيل حاول أن يلعب دورًا هامًا في إعادة بناء عالم أدبي أسطوري -ليس بالضرورة أن يكون عالمًا حقيقيًا- لجعله في متناول جيل الشباب الذي لم يعاصر عهد الحكم العسكري في محاولة لكتابة شهادة تاريخية لا تخلو من موقف سياسي، يحمل، في معظم الأحيان، رسالة تعتمد في مكوناتها الأساسية على الأيديولوجية الماركسية بصورة واضحة ومكشوفة.

الخصوص نشرا إنتاجهما كذلك منذ منتصف الستينات في منابر الحزب الشيوعي، لكنهما لم يتحوّلا نهائيًا عن الكتابة في الصحافة الرسمية وشبه الرسمية. أما الكتاب الآخرون فنشروا معظم إنتاجهم في المنابر الرسمية وشبه الرسمية حتى فترة متأخرة. انظر: Ghanayim, 2008, pp. 1-17; عباسي، 1998، ص 57-59.

42 للاستزادة والتفصيل حول الصحافة الأدبية في هذه المرحلة، انظر أبو صالح، 2010، ص 24-61؛ القاسم، 2003، ص 64-89. وحول الصحافة العربية عامة في إسرائيل، انظر: כבהא, 2006.

المدرســة الواقعية-الاشتراكية التي انتمى إليها التياران الأول والثاني وظّفت إمكاناتها الإعلامية -من خلال منابر الحزب الشـيوعي- لتقديم صورة لمجتمع فلسطيني صامد-مقاوم خلال فترة الحكم العســكري. إن التيار -الجيل الثاني- الذي لم ينشر إنتاجه خلال فترة الحكم العسكري أبرز دور المقاومة التي تجلت من خلال جيل الشباب الذي وقف موقفًا صلبًا في وجه مخططات الحكم العســكري ورفــض التماثل مع الجيل القديم الراضخ للمؤسســة والمتعاون مع رموزها التي سعت إلى تنفيذ سياسة عليا تجاه الجماهير العربية في البلاد.

إن الأعمال الأدبية، التي كتبت في فترة متأخرة جدًا في الثمانينات والتسعينات عن الحكم العسكري بأقلام كتاب آثروا الصمت، حاولت القيام بدور التسجيل الواقعي المسطّح لذلك العالم المنقرض. ويبــدو أنها افتقدت في كثير من الأحيان حرارة الصدق وحيوية التجربة. ولعل هذا البرود مرده تلك المسافة الزمنية الشاسعة التي فصلت بين وقوع الأحداث وقصّها، أو أن الهدف الذي سعت إليه هذه الأعمال ليس من الحدّة أو المشروعية بحيث يسـوّغ لها الوجود كعمل تخييلي متكامل العناصر ونابض بالحياة من حيث التزامه بإقناع المتلقي أنه تصوير لواقع حي. وإذا كان كتاب هذا التيار –التيار الثالث- قد سـعوا إلى تحقيق هدف ما فإنه بالدرجة الأولى يكمن في التنفيس عن مشــاعر وخبايا مكبوتة –وقد تكون شــخصية بالدرجة الأولى- لم يســتطيعوا التعبير عنها في وقتها بســبب الخوف والتردد. أما الهدف التحريضي، سـواء كان مقصودًا أم لا، فقد افتقده المتلقي تمامًا.

ثبت بالمراجع

إبراهيم، 1959	إبراهيم، حنا (1959)، «بعد عشر سنين»، **الجديد**، ع 12، ص 18–29.
إبراهيم، 1972	إبراهيم، حنا (1972)، **أزهار برية**، حيفا: الاتحاد.
إبراهيم، 2000	إبراهيم، حنا (2000)، **أزهار برية**، بيت بيرل: دار النشر العربي، ط 2.
أبو حمد، 1969	أبـو حمد، عرفـان، نجيب نبواني ونـير شـوحيط (1969) (إشراف وتحرير)، **البئر المسـحورة وقصص أخـرى، عشرون قصة بقلم 12 أديبًـا عربيًا إسرائيليًا**، تل أبيب: دار النشر العربي.
أبو صالح، 2010	أبو صالح، سيف الدين (2010)، **الحركة الأدبية العربية في إسرائيل**، حيفا: مجمع اللغة العربية.
أنيس والعالم، 1989	أنيس، عبد العظيم ومحمود أمين العالم (1989)، **في الثقافة المصرية**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، [1955].
توما، 1960(أ)	توما، إميل (1960)، «القصة العربية في إسرائيل»، **الجديد**، ع 6، ص 16–21.
توما، 1960(ب)	توما، إميل (1960)، «القصة العربية في إسرائيل»، **الجديد**، ع 7، ص 16–21.
توما، 1960(ج)	توما، إميل (1960)، «القصة العربية في إسرائيل»، **الجديد**، ع 11، ص 23–27.
توما، 1960(د)	توما، إميل (1960)، «القصة العربية في إسرائيل»، **الجديد**، ع 12، ص 45–49.
حبيبي، 1954(أ)	حبيبي، إميل(1954)، «الإنسان هدف الأدب وموضوعه»، **الجديد**، ع 3، ص 35–43.
حبيبي، 1954(ب)	حبيبي، إميل (1954)، «بوابة مندلباوم»، **الجديد**، ع 5، ص 25–29.
حبيبي، 1970	حبيبي، إميل (1970)، **سداسية الأيام الستة وقصص أخرى**، حيفا: الاتحاد.
خوري، 1961	خوري، سليم (1961)، **الوداع الأخير وقصص أخرى**، تل أبيب: مطبعة دوكمة.
دكروب، 1990	دكروب، محمد (1990)، **الأدب الجديد... والثورة**، بيروت: دار الفارابي، ط 3.
دكروب، 2001	دكروب، محمد (2001)، **تسـاؤلات أمام «الحداثة» و«الواقعية» في النقد العربي الحديث**، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
سلمان، 1960	سلمان، فرج نور (1960)، **أبرياء وجلادون**، عكا: المطبعة التجارية.
الشرق، 2000	**الشرق** (2000)، ملف خاص عن مصطفى مرار، مجلة **الشرق**، ع 1، كانون الثاني–آذار.
شكري، 1979	شـكري، غـالي (1979)، **الأدب والماركسـية**، بيروت: المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر.
صالح، د.ت.	صالـح، عبد المطلـب (د.ت.)، **دراسـات في أدب الواقعية والواقعية الاشـتراكية**، منشورات البيادر.

طه، 2001	طــه، إبراهيــم (2001)، **قصّ الأثر، تأصيل التجربــة القصصية عند محمد علي طه**، عكا: الأسوار.
طه، 1964	طه، محمد علي (1964)، **لكي تشرق الشمس**، الناصرة: مطبعة الحكيم.
طه، 1965	طه، محمد علي (1965)، «إسبانيا»، **الجديد**، ع 4، ص 34-35.
طه، 1969	طه، محمد علي (1969)، **سلامًا وتحية**، عكا: دار الجليل للطباعة والنشر.
طه، 1974	طه، محمد علي (1974)، **جسر على النهر الحزين**، حيفا: منشورات عربسك.
طوبي، 1954	طوبــي، توفيــق (1954)، «ليذهب أدباؤنا إلى الشــعب ففي أفواهــه يجدون قصص الشعب وأمانيه»، **الجديد**، ع 3، ص 44-50.
العالم، 1989	العالــم، محمــود أمين (1989)، **مفاهيم وقضايا إشــكالية**، القاهــرة: دار الثقافة الجديدة.
عباد، 1993	عباد، عبد الرحمن (1993)، **القصة والأقصوصة الفلســطينية، دراسة تحليلية في أدب مصطفى مرار**، باقة الغربية: منشورات شمس.
عباسي، 1998	عبــاسي، محمود (1998)، **تطــور الرواية والقصة القصــيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948-1976)**، حيفا: مكتبة كل شيء، وشفاعمرو: دار المشرق.
غنايم، 1990	غنايم، محمود (1990)، «أزمة النقد الحديث، إشــارات على طريق البحث»، **الجديد**، ع 3-4، ص 4-10.
غنايم، 1994	غنايــم، محمــود (1994)، «محمــد عــلي طه، كاتــب يلتصق بــأرض الواقع شــكلًا ومضمونًا»، **الشرق**، ع 3، ص 8-15.
غنايم، 1995	غنايــم، محمود (1995)، **المدار الصعب، رحلة القصة الفلســطينية في إسرائيل**، جامعة حيفا: منشورات الكرمل، وكفر قرع: دار الهدى.
غنايم، 2004	غنايم، محمود (2004)، **الجديد في نصف قرن، مسرد ببليوغرافي**، بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربي، وكفر قرع: دار الهدى.
غنايم، 2010	غنايم، محمود (2010)، «محمود أمين العالم: بين السياســة والأدب»، **المجلة، مجلة مجمع اللغة العربية في حيفا**، ع 1، ص 125-140.
فاعور، 2001	فاعــور، ياســين (2001)، **القصــة القصيرة الفلســطينية، ميلادهــا وتطورها (1924-1990)**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
فاهوم، 1957	فاهــوم، يحيى (1957)، **الفلاحــون في الأرض وقصص أخــرى**، الناصرة: مطبعة الحكيم.
فرح، 1956(أ)	فرح قعوار، نجوى (1956)، **دروب ومصابيح**، الناصرة: مطبعة الحكيم.
فرح، 1956(ب)	فرح قعوار، نجوى (1956)، **عابرو السبيل**، بيروت: دار ريحاني للطباعة والنشر.

فرح، 1963	فرح قعوار، نجوى (1963)، **لمن الربيع**، الناصرة: مطبعة الحكيم.
فضل، 1986	فضل، صلاح (1986)، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط 3.
القاسم، 1987	القاسم، نبيه (1987)، **دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي**، عكا: الأسوار.
القاسم، 2003	القاسم، نبيه (2003)، **الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا**، كفر قرع: أ. دار الهدى.
المحرر، 1953	المحرر (1953)، «لنشحذ في معركة الشعب سلاح الأدب»، **الجديد**، ع 1، ص3–4.
مرار، 1988	مرار، مصطفى (1988)، **القنبلة الشرقية**، عكا: الأسوار.
مروّة، د.ت.	مروّة، حسين (د.ت.)، **الموقف الثوري في الأدب**، منشورات الفكر العربي.
معمر، 1957	معمر، توفيق (1957)، **المتسلل وقصص أخرى**، الناصرة: مطبعة الحكيم.
موريه وعباسي،1987	موريه، شموئيل ومحمود عباسي (1987)، **تراجم وآثار في الأدب العربي في إسرائيل 1948–1986**، القدس: المجلس الشعبي للثقافة والفنون، معهد هاري ترومان للأبحاث، الجامعة العبرية، وشفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر.
نقولا، 1955	نقولا، جبرا (1955)، «القصة التي نريدها»، **الجديد**، ع 5، ص 8–18، ص 45–47.
כבהא, 2006	כבהא, מוסטפא (2006), **העיתונות הערבית בישראל 1984- 2006 כמכשיר לעיצוב זהות חדשה**, אוניברסיטת תל אביב: מכון חיים הרצוג.

Al-Haj, 1988	Al-Haj, Majid, (1988), “The Arab Internal Refugees in Israel: The Emergence of a Minority within the Minority” *Immigrants and Minorities,* 7 (2), pp. 149–165.
Ghanayim, 1994	Ghanayim, Mahmud (1994), “Mahmud ’Amin al-‘Alim Between Politics and Literary Criticism”, *Poetics Today,* 15:2, pp. 321-338.
Ghanayim, 1998	Ghanayim, Mahmud (1998), “A Magic Journey: the admission of Palestinian fiction in Israel to the Arab world”, *Arabic and Middle Eastern Literatures,* vol. 1, no. 2, pp. 205-222.
Ghanayim, 2008	Ghanayim, Mahmud (2008), *The Quest for a Lost Identity: Palestinian Fiction in Israel,* Wiesbaden: Harrassowitz.
Taha, 2002	Taha, Ibrahim (2002), *The Palestinian Novel: A Communication Study*, London: Routledge Curzon.

محمود درويش صحافيا مثقفا مصمما للرأي العام

(بين السنوات 1958 – 1970)

مصطفى كبها

الجامعة المفتوحة وجامعة تل أبيب

وردت في عنوان هذا المقال عبارتان إشكاليتان، فيما يتعلق بقضية تعريفهما وحصرهما في إطار نظري واضح المعالم والحدود. هاتان العبارتان هما عبارتا «المثقف» و «الرأي العام».

لهاتين العبارتين اجتهادات كثيرة في التعريف تختلف فيما بينها اختلافات ليست قليلة، ليس هنا، بطبيعة الحال، مكان لخوض تفاصيل تلك الاجتهادات ومواضع الخلاف بينها، ولكن هناك بعض الاجتهادات الوسطية التي تشكل قاسما مشتركا يمكن لمختلف المعرفين الاتفاق حوله. وفي تعريفها للمثقف تتفق على وجوب توفر صفة المبادرة لدى من تنسب لهم هذه الصفة بشرط أن تتوفر لديهم أيضا القدرة على القيادة والتأثير، خاصة فيما يتعلق بصياغة هوية وأوليات كيان المجموعة التي ينتمون إليها وتحديد مساراتها وسياقات عملها. وهناك من يربط هذه الصفات كلها بالقدرات الذهنية والحذق والاختصاص ومقدار الوعي الذي يتمتع به صاحبه خاصة فيما يتعلق بالقضايا المصيرية للمجموعة التي ينتمي لها (إنسانية كانت أو وطنية أو دينية أو قومية).[1]

---

1 للاستزادة فيما يتعلق بتعريف المثقف ودوره، انظر: العليو، 2009. وكذلك: زيادة، 1978.

أمــا فيما يتعلق بقضية تعريف «الرأي العام» فقد اتفقت معظم التعريفات على أن الرأي العام هــو منصة جماهيريــة لدى مجموعة بشرية محددة، تعرض عليهــا مجموعة من الآراء والأفكار وتقــاس بمــدى الاختــلاف أو الاتفاق حول تلك الأفــكار. ومن الجدير بنا أن نؤكــد هنا أن هذه المنصــة هي منصة متخيلة، ديناميكية، دائمة التغيّر والتشــكل لا يحســن بنا أن نقيســها إلا إذا حصرناها بنقطة زمنية محددة وســياق مكاني معــروف المعالم. وعليه يمكن الافتراض بأن ما كان سائدا أو لائقا ومقبولا بالأمس ليس من الضروري أن يكون كذلك اليوم أو غدا.[2]

تتنــاول هذه المقالــة مجالا مهمًّا من المجالات التي اهتم بها محمــود درويش وهو مجال العمل الصحــافي ومدى تأثير ذلك على تصميم وبلورة الرأي العام وجمهور الهدف في الفترة والســياق التاريخي الذي كتب فيها النص، منثورا كان أم شــعرا. فهذا المجال تمّ إهماله، إلى حد كبير، من قبل الباحثين والكتاب الذين كتبوا عن تجربة محمود درويش الإبداعية وتركّزوا في مجال الشعر الذي وصل فيه درويش مقامات لا تطال.

يبــدأ الإطار الزمني للمقالة مع نهاية الخمســينات (حيث ظهــرت منظوماته ومقطوعاته الأولى في الصحف العربية) وحتى مغادرته البلاد في مطلع الســبعينات من القرن الماضي مرورا بعمله صحافيا في الصحف الشيوعية أمثال: جريدة **الاتّحاد** ومجلّة **الجديد**.

في هــذه الفترة أدركت الســلطة مدى أهمية الكلمة المكتوبة نثرا أو شــعرا في الصحافة المكتوبة أو الملقاة على المســامع في المهرجانات الخطابية أو من على أثير المحطات الإذاعية التي كانت هي الأخــرى، في حينه، أداة شــديدة الفعالية والتأثــير.[3] وقد قاد إدراكها ذلــك إلى محاولات التحكم والتوجيه في مضامين تلك الوسائل بشكل يضمن السيطرة على وتيرة وشكل الفعاليات الجارية في أوساط الأقلية العربية في إسرائيل والتي كانت ترزح تحت طائلة الحكم العسكري في معظم ســنوات تلك الفترة.[4] وفي إطار تعامل الســلطات وأذرعة المؤسســة المختلفة مع هذه المعطيات، تكوّن في أوســاط الأقلية العربية تياران من المثقفين الذين كانت لهم مســاهمات في بلورة الرأي العام لدى تلك الأقلية وتصميم شكل العمليات الجارية فيها.

أمــا **التيــار الأول** فيمكن أن نطلق على المنتســبين إليه صفــة «المثقف المتكيّــف» وهو تيار تم استيعابه بأجهزة حزبية ومؤسساتية تم تمويلها من قبل مؤسسات الدولة أو أحزاب صهيونية

2 عن التعريفات المختلفة للرأي العام انظر: Bernays, 2004. & Lippmann, 1997.

3 عن السياق الذي عملت فيه الصحف الصادرة باللغة العربية انظر: כבהא וכספי, 2001, ע"ע 44-56.

4 عن ظروف الحكم العسكري المفروض على الأقلية العربية في الفترة قيد البحث، انظر: בוימל, 2007.

أخرى. وينقسم هذا التيار إلى جناحين: الأول تم استيعابه في المنظومة التابعة للسلطة والحزب الحاكم (حزب مباي في حينه) والتي ركزت جهودها اتجاه الأقلية العربية في بناء وتطوير أجهزة التحكم والسيطرة وكيّ الوعي وتعويم معالم الهوية وتفكيكها وقد فاز رجاله لقاء ذلك بجملة من الفوائد الشخصية كان أهمها استيعابهم في منظومات التحكم والسيطرة (عادة كمنفذين للسياسة وليس كمقررين لها) في جهاز الوظائف الحكومية في وزارتي التربية والتعليم والداخلية والهستدروت أو في الأجهزة الصحافية الناطقة باللغة العربية كصحيفتي **اليوم** و**الأنباء** اليوميتين وأسبوعية **حقيقة الأمر** الهستدروتية ذات التوجه الدعائي الرامي إلى تبييض وجه الدولة وتحسين صورتها خاصة في كل ما يتعلق بعلاقتها مع الأقلية العربية وكونها «واحة الديمقراطية» الوحيدة في الشرق الأوسط.[5]

أما الجناح الثاني في هذا التيار فكان مكوّنا من مثقفين ونشطاء عرب تم استيعابهم بالمنظومة التي أقامتها أحزاب صهيونية أخرى غير الحزب الحاكم (كحزب مبام على سبيل المثال) وقد آمنوا بالاندماج والعيش المشترك وانتقدوا الحيف والإجحاف اللاحقين بأبناء جلدتهم محاولين تجنيد أوساط يهودية تقدمية لنصرة مطالبهم ومستغلين فسحة ضئيلة من مساحة المناورة منحتها إياهم الجهات القيادية في أحزابهم. وتُذكر، على سبيل المثال، في هذا المجال صحيفة المرصاد ومجلة الفجر ودار الكتاب العربي وغيرها من الصحف والمؤسسات الثقافية الأخرى. ولكن كما هو معروف ضاقت تلك الفسحة عندما علت أصوات النقد والاحتجاج وتم إغلاق بعض هذه الصحف بسبب نهجها (كما حصل مع الفجر) أو تغيير مسارها بحيث تصبح أقل نقدية (كما حصل مع المرصاد). أصيب معظم مثقفي هذا التيار بالإحباط بشكل جعل معظمهم يترك البلاد كي لا يرى انهيار آمال الاندماج عن كثب كما فعل رستم بستوني وفوزي الأسمر وإبراهيم شباط وراشد حسين مع اختلاف معيّن في الملابسات.

في المقابل كان **التيار الثاني** الذي يمكن أن نطلق عليه «المثقف الاحتجاجي أو الرافض» وهو تيار آثر أن يرى في الصحافة الناطقة باللغة العربية أداة ناطقة باسم الجماهير العربية، خاصة فيما يتعلق بتصميم الوعي والإبقاء على مركبات الهوية حيّة بعد كل ما مر على هذه المركبات من عمليات تدمير واكبت حرب 1948، بما في ذلك تحول معظم أبناء الشعب الفلسطيني إلى لاجئين وهدم بنى كيانه الوطني في مختلف مناحي الحياة، وتبلور الأقلية القومية العربية في إسرائيل كأقلية جديدة مع كل ما يحمل ذلك من معان وتحديات.

5 عن جهود السلطة في توجيه العمليات الجارية داخل المجتمع العربي في تلك الفترة وخاصة في مجالي التربية والثقافة، انظر: כהן, 2006, ע"ע 70-105.

ينقســم هذا التيــار، هو الآخر، إلى جناحين: الأول مثقفو التيار الشــيوعي الــذي آمن بالاندماج والعيــش المشــترك وكان نقده واحتجاجــه اللذان وجههما للســلطة من منطلــق الرغبة بإزالة الظلــم والحيف وتحقيق المســاواة التامــة والاندماج (لا الذوبان) الكامــل في المجتمع الإسرائيلي (لا اليهــودي) وقد كونت الصحافة الشــيوعية التي عمل فيها محمــود درويش جناحا صحافيا بــارزا عمــل فيه معظم المثقفين المهمــين الذين كانت لهم اليد الطــولى في تصميم الرأي العام في أوســاط الأقلية العربية وذلك إزاء تيار المثقفين الأول الذي تماهى مع سياســة السلطة وتكيّف مع جهودها في عملية كيّ الوعي. وقد كانت صحيفة **الاتحاد** المخضرمة ومجلات **الجديد** و**الغد** و**الدرب** هي الصحف الناطقة باسم هذا التيار وقد كانت بمثابة الدفيئة التي نشأ وترعرع فيها جيل كامل من الصحافيين المهنيين والأدباء والشــعراء. من الجدير ذكره هنا أن هذا التيار كان أقل التيارات تأثرا بعملية اقتلاع النخبة الثقافية الفلســطينية التي جرت عام 1948 إذ أنه بقي في البلاد معظم مثقفي هذا التيار وواصلوا عملهم ونشــاطهم الثقافي في أوســاط الأقلية العربية واللافت للنظر أنهم انتقلوا من هوامش الحياة الثقافية والسياســية الفلسطينية ليصبحوا تيارا مركزيا في حياة الأقلية العربية في إسرائيل على أبعادها المختلفة.

شــكل المثقفون أصحــاب النزعة القومية الجناح الثاني للتيــار الاحتجاجي الرافض، في البداية كتب بعضهم في الصحافة الشــيوعية وبعضهم في مجلة **الفجر** وفي نهاية الخمســينات أصدروا نــشرة **الأرض** التي صدر منها ثلاثة عشر عددا وكانت بمثابة التعبير عن الأســس الفكرية لهذا الجنــاح والتــي رفضت الاندمــاج الذي رأت فيه اعترافــا وإقرارا بما جرى عام 1948 وســعت للحفــاظ عــلى الصلات مع المجال العربي العــام خاصة فيما يتعلق بــالأواصر الثقافية والهوية القوميــة. غني عــن القول أن المثقفــين أعضاء التيار الثانــي عانوا صنوفا عديــدة من الملاحقة والتنكيل والسجن في بعض الأحيان وقد رأت فيهم السلطات خطرا داهما يهدد مشروع صياغة هويــة «العربي الجديد» كما أرادت له أن يكــون. ولكن كل ذلك لم يردعهم عن إبداء رأيهم وقد كانت الصحافة المنصة الأساسية لذلك.[6]

نــشر محمــود درويــش كتاباتــه الأولى في صحف عديــدة وقد نــشر القصائــد والريبورتاجات والمراجعــات والمقالات الفكرية. وفي الســنتين الأوليين لم نر لديه تفضيــلا لتيار على الآخر وعلى الأقــل كما يبــدو ذلك من خلال اختياره لمنصــات النشر. كانت البدايــة في أواخر عام 1957 في أسبوعية **حقيقة الأمر** الهستدروتية التي نشر فيها مجموعة من القصائد الغزلية. وأثناء النشر في **حقيقــة الأمر**، نشر درويش أيضا في مجلة **المصور**، التي حررها فؤاد شــابي، ثلاث قصائد

6 عن ذلك انظر: כבהא וכספי, 2001, ע' 50.

كلها غزلية ونشر كذلك عددا مماثلا في مجلة **الفجر** التي كان راشد حسين محررها الأدبي. ومن الطريف أن نذكر هنا أن مشوار كتاباته في هذه الصحف انتهى بعد سجال ومكاتبات كثيرة جرت بينه وبين راشد حسين نشر القليل منها فقط وحفظ المعظم في أرشيف مجلة **الفجر**. وقد كانت هذه المراسلات تتويجا لتوتر شاب علاقات محمود درويش براشد حسين وقد بدا هذا التوتر واضحا بعد اتهام محمود درويش المباشر لراشد حسين بتشويه متعمد لقصيدة نشرها في مجلة **الفجر** في العدد الأول لعام 1961 جاءت تحت عنوان «لحن عتيق» وفي العدد الذي يليه وفي زاوية «بريد الفجر» نشر راشد حسين جزءا من رسالة عتابية بعثها محمود وفيها اشتكى وجود رقم قياسي من الأخطاء المطبعية في قصيدته المنشورة، بحيث أصبح يتعسر على القارئ متابعة القراءة والفهم، وقد جاء في الرسالة كذلك: «فرغم قصر القصيدة وقعت فيها ثماني (هكذا في المصدر) أخطاء ... هذا إضافة إلى سقوط بيت هو (**ودخان مدفئتي قوافيه**) لهذا أرجو تنبيه القراء إلى هذه الأخطاء مع تصحيحها، ليقع الذنب على مدقق اللغة في المطبعة وليس عليّ وليفهم القراء هذا».[7]

جاء رد **الفجر** في خط بارز تحت رسالة محمود درويش وقد قيل فيه: «مراجع البروفات يقول بأن عدم الوضوح في خط الكاتب كان سببا في هذه الأخطاء ومع ذلك فهو يعد بأن يكون أكثر تدقيقا في المستقبل».[8]

يجدر بنا أن نذكر هنا أن هيئة تحرير **الفجر** لم تنشر كامل الرسالة التي بعث بها محمود درويش لراشد حسين بشكل شخصي، خاصة تلك العبارات التي ورد فيها، بشكل شبه صريح، الاتهام بالتشويه. وقد تضمنت تلك الرسالة بعض اللوم لراشد على أنه وقف وراء المراجعة التي كتبها فؤاد شابي لديوان محمود درويش «**عصافير بلا أجنحة**» وقد تضمنت بعض النقد المبطن لدرويش وادعاء بأنه تأثر بشعر راشد حسين حيث قال: «وبعد يا محمود، هذا ديوان يبشر بمستقبل طيب ولكن عليك أن تخلق شخصية مستقلة وعليك أن لا تتأثر كثيرا بغيرك فقد كان هذا النقص بارزا في الكثير من قصائد هذا الديوان، خذ مثلاً قولك في قصيدة «أغنية حب من الكوخ»:

جلست عليه بعبئها، بظلامها عشر السنين

جلست على أعتاب عمر اللاجئين

---

7 مجلة **الفجر**، العدد 2، السنة الثالثة، شباط 1961، ص 2.

8 المصدر السابق.

وتصوري إحدى خيام اللاجئين

فهذه الكلمات تذكرنا بقصيدة أخرى كتبها راشـد حسـين قبل سـنوات تحت عنوان «من لاجئ إلى أمه»:

الخيمة الخمسون من جهة اليسار هنا حياتي

فيها ألا تدرين ما فيها؟ بيادر ذكرياتي

وختاما لا أسـألك يا محمود إلا شـيئا واحـدا: أن تبقى كما أنت، طفلا يصور، يغني ويعشـق. حاول أن تبني لنفسـك مدرسـة مستقلة بك، لا تتأثر كثيرا بأشعار غيرك بل كن مجددا ثائرا».[9] وكمـا يبـدو كان لمحمود ما يعتمد عليه في اتهاماته لراشـد حينما شـعر وكأن هناك اتفاقا بين راشـد وفؤاد شـابي ضده حيث قام الأخير بنشر مراجعة كتبها راشد حسين لنفس الديوان في مجلة **المصور** التي كان يحررها، كان عنوان المراجعة «عصافير بلا أجنحة والجيل الضائع»، في البداية يعرف راشد القراء على محمود ولا يخلو تعريفه من نبرة الأستاذ فيقول: «صاحب هذه العصافير هو محمود درويش، شـاب هادئ قابلته مرة فترك في نفسي أثرا طيبا. ثم ذكرتني به دائما قصائده التي أرسلها إلى **الفجر** أو إلى صحف أخرى».[10]

بعـد ذلـك يعلن راشـد للقارئ بأنه سـيعطي محمودا حقه فيقـول: «أريد أن أقـول إن بعض قصائده تبشر بمسـتقبل طيب في الشـعر. وأريد أن أقول إن ما سـمعته من بعضهم بأنه يقلد أكثر من شاعر لا يضير من كان في مثل سنه فأكبر الشعراء شهرة في العالم العربي بدأوا مقلدين ثم انتهوا للتجديد ... وشيء آخر، أنه وكل الذين في سـنه ويكتبون في مستواه الذي يبشر بالخير بحاجة للتشجيع والتحية».[11]

بطبيعـة الحال، لم يفهم القارئ كثيرا كيف أعطى راشـد محمودا حقـه في الأقوال أعلاه ولكنه لا يترك مجالا للشـك بأن أقواله تلك تصب في مصلحة محمود درويش فيقول في نهاية المداخلة محـذرا إيـاه من الغـرور: «ثم يبقى أيضا شيء آخـر أقوله للتحذير – وهـو ألا تكون كل كلمة تشـجيع سـببا للغرور الذي قد يقتل الرغبـة في التطور والتقدم. وأنا أعني بذلك كل شـعرائنا

9 شابي، 1960، ص 26–27.

10 حسين، 1961، ص 10.

11 حسين، 1961، ص 10.

وكتابنا من السابقين واللاحقين».[12]

يشــكل هذا الســجال بين الشــاعرين نموذجا لشــكل العلاقات التي كانت ســائدة في حينه بين الشــعراء الشــبان (يجب أن لا ننسى أن الفارق بين راشــد ومحمود هو خمس سنوات فقط على الرغم من أنّ من يطالع أقوال راشــد يعتقد أنها موجهة من شــاعر متمرس ينتمي لجيل الرواد إلى شــاعر ما زال في بداية الطريق). كما ويجسد هذا السجال كيفية تحكم العلاقات الشخصية بــين المبدعين ومن يملكون التأثير في مضامين منصات الرأي العام على تحديد المصائر واختيار الطريق. فقد كان هذا الســجال بمثابة نهايــة عهد محمود درويش مع الكتابة في صحف التيار الأول أو تلــك المقربــة منه واختياره الواضح والنهائي للســير في طريق الكتابة في صحف التيار الثاني.

وهنا لا بد لنا من التأكيد أن محمود درويش بدأ مشــواره مع الصحافة الشيوعية مترددا، كانت البداية قصيدة نشرها في صحيفة **الاتحاد** في آب 1958 تحت عنوان «انتفاضات» ثم اســتمرت رحلة النشر متقطعة حتى آب 1961 حين اعتمد درويش كاتبا وعضو هيئة تحرير في **الاتحاد** و**الجديد** التي حمل مقاله الأول فيها عنوان «في الشــعر» وكان هذا المقال فاتحة لســبع وثلاثين مساهمة في **الجديد** إضافة إلى مائتي مساهمة ونيّف في **الاتحاد** تراوحت بين القصائد الشعرية والمقطوعات النثرية التي كتبها على شــكل افتتاحيات أو مقــالات أو مراجعات وريبورتاجات، وقد كان لها في حينه بصمات واضحة في كلّ ما يتعلق بتصميم الهويّة والرأي العام لدى جماهير الأقليّة القوميّة -العربيّة- الفلسطينية في إسرائيل. وهذا ما سنفصله فيما يلي:

في مجال الشعر، لا أريد أن أطيل كثيرا، فقد قيل وكتب عنه الكثير، ولكني أريد أن أنوه إلى اللغط الذي يدور حول قصيدة «بطاقة هوية» المشــهورة التي طعن البعض في مستواها وغالى آخرون في ذمهــا معللين ذلك بأن محمود درويش أعلن براءته منها معترفا بتدني مســتواها. أولاً يجب القــول إنــه فيما لو صحت تلك البراءة فــإن محمود درويش كان قد فقــد ملكيته للقصيدة من اللحظة التي قرر فيها أن يطلقها للحيز العام فهو حر أن يحكم عليها ما يشــاء (إذ يســتطيع الأب أن ينتقد أبناءه متى يشــاء، لكن ذلك لا يلغي حقيقة وجودهم وكيفية تفسير الآخرين لهذا الوجود) ولكن تأثيرها في ذلك الحيز العام وكيفية تفســير جمهور الهدف لها يبقى أمرا تتحكم فيه بوصلة الرأي العام ومصمموه. فالذي يسترجع السياق الذي نشرت فيه هذه القصيدة (كان النــشر في مجلة **الجديد** في عدد تموز 1963) يســتطيع أن يفهــم مضامينها أكثر بحيث جاءت

12 حسين، 1961، ص 10.

ردا حاسما وقاطعا على جهود لوبراني وطوليدانو لتسويق فكرة «العربي الجديد» الذي يسعى لينفض عنه آثار التخلف وأولها النسبة العالية للزيادة الطبيعية التي كانت موضوعا محوريا في الصحافة الناطقة باســم السلطة والتي ناقشت هذا الموضوع لحاجة في نفس يعقوب فرد عليها محمود درويش قائلا:

«سجل:

أنا عربي

ورقم بطاقتي ..خمسون ألفا

وأطفالي ثمانية ..

وتاسعهم..

سيأتي بعد صيف!

فهل تغضب؟»

ثــم صممت أبواق الســلطة صفة أخرى مهمة للعربي الجديد وهــي أن تبدأ ذاكرته عام 1948 وينسى ما قبلها، فيجيبه على ذلك محمود درويش قائلا:

«سجل :

أنا عربي

سلبت كروم أجدادي

وأرضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي

ولم يبق لنا ..ولكل أحفادي

سوى هذي الصخور ..

فهل ستأخذها

حكومتكم كما قيلا؟

إذن ...

سجل برأس الصفحة الأولى:

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكني إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبي».[13]

في مجـال المقالة، كتب محمـود درويش المقالات النقدية وأظهر فيها قـدرة مميزة على صياغة المعايير النقدية وتمريرها بأسـلوب سلس فيه الكثير من المهنية والعلمية، ولكنه لم يفلح أحيانا في التخلص من رأيه المسـبق عن صاحب العمل الإبداعي الذي ناقشـة وانتقده، وخير دليل على ذلك مناقشته للشـاعرة العراقية نازك الملائكة في كتابها **قضايا الشعر المعاصر**[14] متهما إياها بالبرجوازية ومعاداة الكادحين. وبالمقابل إطراؤه الشـديد الخالي من حاسـة النقد تقريبا على ديوان صديقه سميح القاسم **أغاني الدروب.**[15]

وفي مسـاجلاته مع مثقفي التيار الآخر كان محمود درويش قاسـيا إلى أبعد الحدود ولم يبد أي اسـتعداد لتفهم مواقفهم، فعلى سـبيل المثال جاء في مناقشـته لجمال قعـوار الذي عد في حينه من كتاب صحيفة **اليوم** وتحت عنوان «فلسـفة الخوف»: «قبل أن تعرف شـيئا عن هذا النوع الجديد من الفلسـفة، في بلاد صار كل ما فيها ومن فيها يتفلسـف، نود أن نقول: حقيقة واحدة يعرفهـا كل العرب في بلادنا، الحقيقة تقول إن جريدة **اليـوم** أصبحت الماخور الذي يأوي إليه كل جبـان وجريدة **اليوم** أصبحت المرصد الذي يسـهر فيه كل حالم مع النجوم وجريدة **اليوم** أصبحـت محطة التجارب التي يتدرب فيها الملونـون على صف الكلام وجريدة **اليوم** أصبحت

13 درويش، 1963، ص 9.

14 درويش، 1964، ص 10.

15 درويش، 1965، ص 26–28.

«مكتب العمل» الذي يقصده المرتزقون».[16]

بعـد ذمه لصحيفة **اليوم** ينتقل محمود درويش لمعالجة تصرف جمال قعوار فيقول: «الفارس الجديد اسمه جمال قعوار وهو واحد من الذين ساروا في الطريق الواضح عندما كان لينا ناعما ســهلا، وظنوا أن الرحلة رحلة كلام فقــط. ولكن عندما اصطدم بحجر صغير وعندما همس في أذنيه واحد من المســئولين ارجع رجع .. وباعهــا. ونحن لا نزال نذكر اعتذاره (الطفولي) الناعم بعد الضجة التي أثارها أساف على أثر مهرجان كفر ياسيف الشعري ونحن لا نزال نذكر سحب هذا الشاعر الذي «يبكي لشعب بريء» توقيعه عن نداء معين لأجل شعبه البريء هذا».[17]

ولم يبخل محمود درويش في غمرة نقاشــه مع جمال قعوار بالعبرة التي على القارئ أن يخرج بها من هذا النقاش فيقول: «إن صرف أوقاتنا في هذه المناقشات (البيزنطية) يذبح ذبحا كل أمل بوحدتنا، التي هي الطريق الوحيد لقوتنا».[18]

كما ولم يبخل محمود درويش في مقالته عن مقارعة رموز الســلطة وخاصة أولئك الذين قسوا في أحكامهــم وأقوالهــم على الأقلية العربية، فعلى ســبيل المثال لا الحصر يقــول في مقالة حملت اســم «سيوف من خشب» مناقشا شمعون بيريس، أحد أهم المقربين في حينه لبن غوريون: «إلى الذين يرفضون قرابة الشــعر والسياســة أحمل خبر موت نظريتهم وإلى الشــعراء أحمل بشرى غير ســارة، وإلى نقاد الشــعر أحمل خبر مولد زملاء لهم. كل هذه الأشــياء أحملها مع اعتذاري، ذلك لأني مضطر لتدنيس كلمة الشــعر بمناقشة يابســة مع هذا الأستاذ واسمه شمعون بيرس ... لست هنا في مجال العودة إلى مقالاته وتصريحاته المعادية لنا ولكن الجديد في القصة هو أن السيد بيرس أصبح يقرأ الشعر العربي ومن الطبيعي أن يرى خطورة هذا الشعر الواقعي على دولة إسرائيل، لأنه يعتبر نفسه وحكومته وزعيمه الأوحد بن غوريون هم دولة إسرائيل».[19]

بعد نســجه لسياق الرد على شــمعون بيرس، ينتقل محمود درويش إلى مناقشة القضية نفسها معترفا أن في ذلك الشعر الذي هاجمه شمعون بيرس في مقال نشره في صحيفة **دافار** تحريضا على سياســة حكومة إسرائيل ولكن ليس على الدولة نفســها وعليه ينصــح تلك الحكومة قائلاً: «هناك طريق واحد مفتوح أمام الحكومة لإســكات هذا الشعر الصادق المخلص لآلام الجماهير

16 درويش، 1962، ص 36.
17 درويش، 1962، ص 36.
18 درويش، 1962، ص 36.
19 درويش، 1962، ص 32.

وأمانيهــا، الذي تعتبره خطرا عليها، الطريــق هو منح العرب كل حقوقهم بدون تمييز وتجزئة ومعاملتهم كمواطنين لا رعايا».[20]

كتب محمود درويش افتتاحية **الجديد** عندما كان رئيسا لتحريرها عام 1969 وفي بعض المرات التي كان يغيب فيها رئيس التحرير في سنين سابقة، ولعل الافتتاحية التي كتبها لعدد حزيران 1969 تحــت عنــوان «أنقذونا من هذا الحب القاسي» تعد من أشــهر الافتتاحيات التي كتبت في **الجديد**، إن لم تكن من أشــهر الافتتاحيات التي كتبت في الصحافة الفلســطينية في حينه، وذلك لمــا فيها من الجــرأة والمصارحة. وهي تعد أيضا محاولة جدية لوضع النقاط على الحروف فيما يتعلق بشــكل العلاقــات بين الأقلية العربية في إسرائيل وبين المحيــط العربي العام خاصة فيما يخص مكانة شــعراء وكتاب الداخل على الخارطــة الثقافية والأدبية العربية العامة وهو يقول في ذلــك: «إن أخطــر ظاهرة تســتوقفنا في هذا الســياق، هي أن وتيرة الحب قــد أوصلت بعض المراقبين الأدبيين في العالم العربي إلى محاولة وضع شــعرائنا ليس في مكان أوســع منهم فقط وإنما إلى محاولة وضعهم على مســاحة الشعر العربي المعاصر بحيث يغطونها كلها. إن في هذه المحاولــة مــن خطورة يتعدى حدود المبالغــة الفنية والتنكر غير المســئول للواقع بل اعتداء على حركــة تاريخ. ولا يغفر لهذا الموقف كونه ناشــئا عن نية طيبــة وحماس حقيقي وعطف عميق عــلى ظروف الحركة الشــعرية في بلادنا. ولعل جذور الخطأ الذي أوصــل إلى مثل هذا التطرف في معاملة شــعرنا هي إســقاط انتماء هذا الشــعر على حركة الشــعر العربي العامة في ماضيها وحاضرها وتســليم أصحــاب المبالغة والتطرف بالاعتقاد بأن هذا الشــعر هــو بمثابة صاعقة انفجرت فجأة».[21]

كانت قضية الشــعر المحلي ومكانته في الشــعر العربي والأدب العالمي موضوعا اهتم به محمود درويــش كثــيرا فهو يقول في مقال حمل عنوان «في الشــعر» كتبه في آب 1962 مناقشــا موقف المبدع بين الخاص والعام وبين المحلية والعالمية: «من الخطأ الحديث عن أشــياء مطلقة وأناس مطلقين غير محددين ومحصورين ضمن حدود زمانية ومكانية تربطهم بأرض وتاريخ معين، باســم العالمية والشــمول الكاذب. فكل القصائد العربية والعالمية الخالدة كانت تنبت من أرض خاصة ذات صفات وجوانب محددة أولاً ثم تنطلق إلى الشمول، والانتقال من الذاتية إلى الشمول والتعميــم هو من أبرز وأهم التجارب والأعمال الشــعرية الباقية، وهو يحتاج إلى بعض التذييل

20 درويش، 1962، ص 33.
21 درويش، 1969، ص 2-4.

والأمثلة لأنه عمل ليس سهلاً لا يتوفر إلا للشاعر القادر، ويفضح بسرعة حين يتعمد تعمدا».[22]

وبالإضافة للنقد الأدبي كتب محمود درويش أيضا النقد الاجتماعي في سلسلة مقالات نشرها في مطلع الســتينات في صحيفة **الاتحاد** وفيها تعرّض لظواهر اجتماعية سيئة متفشية في المجتمع العربي، وقد تأثر، إلى حد ما، في كتابته للنقد الاجتماعي بأسلوب الكاتب الصحافي المصري ذائع الصيــت محمد حســنين هيكل والذي كان لــه في تلك الفترة مقال أســبوعي في صحيفة **الأهرام** صدر تحت اسم «بصراحة» بحيث كان له التأثير البالغ في كافة أرجاء العالم العربي وقد تسابق العاملون في حقل الصحافة العربية في حينه بالســير على خطاه خاصة في كل ما يتعلق بالتحرر مــن المبنى التقليــدي للمقالة الصحافية المعتمدة على البيان والإعجاز والاســتغراق بالرمزية إلى أســلوب الســهل الممتنع المعتمد على المعلومــات الدقيقة والأدلة والبراهين بغــرض إقناع القراء وتصميم عالمهم الفكري والثقافي.[23]

خلاصة: كتب محمود درويش المقالة الصحافية وأبدع فيها كإبداعه في كتابة الشــعر وقد كان العمل الصحافي من أول الأعمال التي مارســها محمود درويش وخاض غمارها في فترات حياته المختلفة. ولم تقتصر كتابته الصحافية على الشــؤون الأدبية بل تعدتها إلى باقي مناحي الحياة. ولعل كتابته الصحافية في الفترة قيد الدرس تعد مصدرا مهما لاسترجاع الإطار العام والخطوط العريضة لحياة الأقلية القومية العربية في إسرائيل وللحراك الســياسي والثقافي في أوســاطهم في تلك الفترة.

22 درويش، 1962، ص 6 –11.

23 انظر على سبيل المثال المقالات التي كتبها درويش في الاتحاد في الربع الأول من عام 1962 والتي حمل بعضها العناوين «ع الماشي»، «على الهامش»، «ثلاث كلمات»، «صحيح – هل هناك جمود؟».

قائمة المراجع

حسين، 1961	حسين، راشد (1961)، «عصافير بلا اجنحة والجيل الضائع»، **المصور**، العدد 7، 1961. 1. 4، ص 10.
درويش، 1962	درويش، محمود (1962)، «في الشعر»، **الجديد**، العدد 8، السنة 11، ص 6 -11.
درويش، 1962	درويش، محمود (1962)، «فلسفة الخوف»، **الجديد**، العدد 2، السنة التاسعة، ص 36.
درويش، 1963	درويش، محمود (1963)، «بطاقة هوية »، **الجديد**، العدد 7، السنة العاشرة، ص 9.
درويش، 1964	درويش، محمود (1964)، «قضايا الشعر المعاصر»، **الجديد**، العدد 5، السنة 11، ص 10.
درويش، 1965	درويش، محمود (1965)، «على هامش أغاني الدروب»، **الجديد**، العدد 5، السنة الثانية عشرة، ص 26 -28.
درويش، 1969	درويش، محمود (1969)، «أنقذونا من هذا الحب القاسي»، **الجديد**، العدد 6، السنة 16، ص 2-4.
زيادة، 1978	زيادة، معن **(1978)، معالم على طريق تحديث الفكر العربي**، سلسلة عالم المعرفة.
شابي، 1960	شابي، فؤاد (1960)، «مع محمود درويش في عصافير بلا أجنحة « **الفجر**، العدد 12، السنة الثانية، تشرين الثاني ، ص 26 -27.
العليو، 2009	العليو، زكي (2009)، **المثقف، مداخل التعريف والأدوار**، مؤسسة النشر العربي.
مجلة الفجر، 1961	**مجلة الفجر**، العدد 2، السنة الثالثة، شباط 1961.

בוימל, 2007	בוימל, יאיר (2007), **צל כחול לבן, מדיניות הממסד הישראלי ופעולותיו בקרב האזרחים הערבים, השנים המעצבות, 1958 -1968**, חיפה: הוצאת פרדס.
כבהא וכספי, 2001	כבהא, מוסטפא ודן כספי(2001), "מירושלים הקדושה עד המעין", **פנים**, 16, ע"ע 44- 56.
כהן, 2006	כהן, הלל (2006), **ערבים טובים, המודיעין הישראלי והערבים בישראל: סוכנים ומפעילים, משת"פים ומורדים, מטרות ושיטות**, ירושלים: הוצאת כתר.
Bernays, 2004	Bernays, Edward L. (2004), *Crystallizing Public Opinion*, Kessinger Publishing.
Lippmann, 1997	Lippmann, Walter (1997), *Public Opinion*, Free Press.

مختصرات
Abstracts

news articles, studies and speculative essays. At the beginning of the 1960s he had yet to demonstrate any preference for a specific ideological trend, at least to judge by his choice of platforms for the publication of his writings.

Darwish's path towards Communism began hesitantly, with the publication of a poem of his, entitled "Tremors", in the newspaper *al-Ittihad* in August 1958. He then stopped publishing until August 1961, when he began to be employed as a writer and editor at *al-Ittihad* and *al-Jadid*. In the latter he published an article, entitled "On Poetry", the first of thirty-seven contributions to *al-Jadid*, in addition to more than two-hundred contributions to *al-Ittihad*, in the form of poems and prose texts consisting of editorials, articles and reports, which bore clear identifying features that played a role in shaping public opinion among the national Palestinian Arab minority in Israel.

Darwish's newspaper articles are as original as his poetry. He began his journalistic work at the start of his career and continued this kind of writing throughout his life. He wrote not only on literature, but on all aspects of life, so that his writings for the press in the period in question may well constitute an important source for the study of the life of the Arab national minority in Israel and its political and cultural evolution in that time.

communist party, but their real influence was very little. Its influence increased in the Seventies of the last century. When the military government was cancelled they began to publish their books.

2. Muhammad ‘Ali Taha (b. 1941) is the representative of the second stream which falls under the same school of realistic social concept. The literature of this trend was published in the Seventies. It is easy to say that this literary product does not play any role in changing the Palestinian society in the period of the military government. Furthermore it is obvious that this literature tries to rebuild a mythical-literary world, or, in other words, to produce a retroactive roll about absent circumstances. But it is right to say that the function of this literature is standing; it is directed to the new generation who did not live under the military government.
3. In the recent years, in the Eighties and the Nineties, another stream represented by Mustafa Murrar (b. 1930) began to act. Murrar and other writers lived under the military government, but they did not publish any story about this subject. This group's common purpose, if it can be said to have one, may be primarily to air latent feelings which its members were unable to express at the time. However, the inflammatory aims of the second group are here entirely absent.

* * *

Mahmud Darwish, Journalist, Intellectual and Shaper of Public Opinion (1958-1970)

Mustafa Kabha
The Open University & Tel Aviv University

This article deals with one aspect of Mahmud Darwish's work, namely his activity as journalist, and the influence which this activity had on shaping the opinions of his target readership in the historical period and context in which he wrote his prose and poetic texts. This is an aspect of Darwish's writing that has so far been more-or-less ignored by scholars and writers, who have focused more on his surpassing poetry.

The time period which the article covers extends from the end of the 1950s (when his first verses were published in the Arabic press) to the beginning of the 1970s (when he left the country), and focuses on his journalistic work for the Communist press, such as the newspaper *al-Ittihad* and the magazine *al-Jadid*.

At first Darwish published his writings in numerous different papers. He wrote poems,

Science fiction partakes of the features of other genres as well. In that sense it is not a pure genre that is distinct from all others. It takes its power from various other types and styles of literature, such as fantasy, utopian literature, legends, horror stories, and gothic literature.

There are two distinct types of science fiction. *Hard science fiction* stresses scientific facts taken mainly from the natural sciences such as physics, biology and astronomy, while *soft science fiction* utilizes technological innovations as a platform for dealing with psychological, philosophical, political and social issues.

The most important functions of science fiction can be said to be the following: progress and evolution; criticism and warning; prediction; explaining science; education; a basis for cultural studies; and defining identity. As a result in recent years there has been a tendency to introduce science fiction into school and college curricula.

* * *

Between Historical Testimony and Mythification of Reality
Palestinian Fiction under Military Government in Israel

Mahmud Ghanayim
Tel Aviv University

This paper begins by addressing three queries concerning the interaction between Palestinian fiction written in Israel, short stories in particular, and the military rule under which the Arab minority in that country lived from 1948 until the mid–1960s. The first query concerns the task or function of that literature, given that in the Marxist-dialectic view—dominant at this time—literature is a call for change and a harbinger of progressive revolution. The second query pertains to the aspirations of the literature in question: whether it could and did serve as a trustworthy historical reflection of the period of military rule. The third addresses the philosophy professed by that literature; in other words, the school to which it belonged. A perusal of the relevant literary texts intimates that any effect they had on Arab society within Israel during the period of military rule was purely marginal.

This literature can be divided to three trends:

1. The first trend believes in the realistic-social principles. The most dominant writer of this stream is Hanna ‘Ibrahim (b. 1927). These writers, who belong to this trend, published their products under the military rule. They suffered from the cruelty of this rule, imprisoned and divorced from their official positions and employs. A few short stories were published in daily journals and magazines, especially these of the

Hybrid Language in Yusuf 'Idris' Fiction

Sasson Somekh
Tel Aviv University

Yusuf 'Idris (1927-1991), an Egyptian novelist and playwright, was one of the most daring of modern Arab writers in the use of *'ammiyya* (colloquial) in his books. His attraction to the colloquial is not limited to his abundant recourse to it in his dialogue, but the narrative section of his stories are often permeated with colloquialism.

Somekh's article discusses some textual segments in 'Idris's works wherein *'ammiyya* is blended with *fusha* (the formal or literary language) with the purpose of reflecting different modes of speech, but also for sake of creating ironic

* * *

Science Fiction: Nature, Genres and Function

Isam Asaqleh
The Arabic Academic College, Haifa

This study analyzes the concept of "science fiction" as it has evolved from the 1930s to today. The term "science fiction" has never been satisfactorily defined, despite the great amount of research that has been done on it. As a concept it has remained blurred; some take it as going back into antiquity, where it becomes indistinguishable from legend and superstition, while others have associated it with modern science and technology.

According to some researchers science fiction is a literary genre based on imaginary futuristic scientific inventions and developments, especially in connection with space travel, time travel, life on other planets, encounters with other life forms, and various doomsday scenarios such as World War III, an attack by aliens or dangerous microbes, or visits by human-like or strange-looking creatures from outer space. According to others, science fiction is a genre that deals in a fictional manner with the way humans respond to scientific and technological innovations in the near or far future, as well as with how mankind would react to finding life on other planets and the kind of life we can expect to evolve here on earth in the wake of scientific and technological advances. This kind of literature can also serve as a mask for political satire or for reflections on the secrets of life and theology.

The State of Arrival (*Wusul*) in the Sufi Teachings of Abu Bakr al-Kalabadhi (d. 380/990):

A Model of the Rhetorical Structure and the Problems of Identifying *Wusul* In Tenth Century *Sufi* Discourse

Arin Salamah-Qudsi
The University of Haifa

If we closely examine al-Kalabadhi's treatment of the highest mystic state of arrival (*wusul*), we come across an interesting Sufi discourse that should be differentiated from other contemporary or non contemporary Sufi manuals. Although al-Kalabadhi attempted to cope with the theoretical system of thought that had been developed by the Sufis since the beginning of the third/ninth century, he avoided any detailed treatment of the final destination of the Sufi path, i.e. the state of *wusul*. Textual occurrences in which the state of *wusul* was tackled in al- Kalabadhi's work, *al-Taʿarruf li-madhhab ahl al-tasawwuf*, show the following:

1. Al-Kalabadhi places the knowledge of God (*maʿrifa*) among the highest stages in the Sufi route of ascent. The rank of *fanȧ* (extinction) comes before *maʿrifa*, and the state of unification (*tawhid*) comes after it. This means that the theoretical content of *tawhid* was extended by the early Sufi authors in such a way that it became a synonym for witnessing God in the heart. It became, therefore, one manifestation of the state of *wusul*.

2. Al-Kalabadhi devotes the longest chapter in his work to the treatment of *fanȧ* and *baqȧ* (subsistence). He cultivates the idea of the mystic infallibility of the knowers of God *(ʿismat al-ʿarifin*) according to which the ṣufi who attains fanȧ is protected against returning to his previous lower states. Achieving *fanȧ,* in al-Kalabadhi's view, does not imply a total renunciation of the world, but, contrarily, motivates the ṣufi to practice the Muslim principle of "ordering the virtuous and forbidding the wrong" (*al-amr bi-l-maʿruf wa-l-nahi ʿan al-munkar*) in public.

3. Unlike his successor al-Qushari, al-Kalabadhi excludes the concept of divine love from his treatment of *wusul*.

4. Al- Kalabadhi does not impose a long period of hard ascetic austerities as a condition for obtaining *wusul*. Knowledge of God and achieving *wusul* could be granted by grace to one who did not seek it at all. I believe that this idea remained marginal in the Sufi theoretical system until the seventh/thirteenth century, whereas the influential Sufi theoretician Abu Hafs al-Suhrawardi (d. 632/1234) attempted to consolidate the concept of *jadhb* (lit. direct attraction) and the position of *majdhub* (a person who is effortlessly attracted to God).

Surrealist Aspects in Modern Arabic Poetry: *tartila muba'thara* and *huwiyya* by Unsi al-Haj

Amina Hassan
The Arabic Language Academy, Haifa

Surrealism, a movement that surfaced in France in the early twenties, is considered one of the most prominent social and artistic movements not only in France but in the whole world. This movement appeared as a reaction to the harsh and ambiguous reality left by the World War I; a reality moreover, that does not give the human being his appropriate importance. Therefore, Surrealism's main persistence was complete devotion to the human being, and the fulfillment of his aspired freedom. Here is where the operation of this movement begins, leaving marks on different fields, such as art and literature, which is our main interest at the moment; leading us to say that Surrealism has contributed towards putting literature on a modern path, a contribution the echoes of which have long since crossed the borders of France and reached other countries including the Arab world.

This study attempts to identify the effects of the Surrealistic movement on the modern Arabic poetry. Therefore, we see fit to first present the merits of this movement; among which are its pioneers, first manifest, and the characteristics of the poem, which is where our interest lies. After that we dealt with the signs of its appearance in the Arab world, and the socio-cultural circumstances that prepared the field for its reception and practice whether be it in art or literature, taking into consideration that it has not been practiced "to the letter" in the Arab world as is the case in France, for socio-political and religious reasons. In order to understand the surrealist aspects of the Arabic poem, we see fit to focus on the study and analysis of two poems created by the Lebanese poet Unsi al-Haj, who is considered to be the first Arab poet to write his poems under the influence of Surrealism, due to his exposure to the French culture and the influence that Surrealistic notable personages of the time had on him.

An Approximate Look at Rhythm and Its Evolution in Arabic Poetry

Sulaiman Jubran
Tel Aviv University

The article provides an approximate look at how rhythm has developed in Arabic poetry from the Classical period to the present, with special emphasis on contemporary Arabic poetry.

The article opens with a statement of the hypothesis that metric poetry in pre-Islamic times evolved from rhymed prose to "primitive" meters such as *rajaz* and *hazaj*, and later to the main canonical meters.

In modern times rhythm in poetry is shown to have evolved in the opposite direction: the main Classical meters, especially *al-kamil*, were gradually abandoned in a steady move towards poems without any regular meter and possessing new and variable rhythms, "prose poems".

The article focuses on a number of basic developments along this long evolutionary path: strophic poetry among *mahjar* poets at the beginning of the twentieth century, and *taf'ili* structure after World War II, in which the traditional verse forms were broken and novel rhythmic compositions emerged.

With respect to the new metric forms that dominated Arabic poetry until the end of the twentieth century, the article focuses on the secondary gradual stages, represented by meters that became predominant at one time or another: *al-Kamil* at first, then *al-rajaz*, followed by *al-mutaqarib*, *al-khabab*, *al-mutadrak*, and finally the union of *al-mutadarak* with *al-mutaqarib*, which resulted in the creation of a new meter, which the article proposes to name *al-mutadarib*. In this "hybrid" meter there is hardly any noticeable rhythm and the poem is dressed up as prose. In fact, many readers and critics think that the "text is prose and yet not prose", as maintained Darwish, the most prominent poet in writing *mutadarib*.

The last stage in this natural progression was the complete loss of *khalili* meter and the emergence of "prose poetry", which talented poets used to write in new rhythms in its stead. In this way poetry finally returned to its prose origins, in a clear cyclic orbit.

AL-MAJALLA
Haifa, Vol. 2, 2011


المجلة
مجمع اللغة العربية
حيفا، عدد 3، 2012

AL-MAJALLA
Journal of the Arabic Language Academy
Haifa, Vol. 3, 2012

المجلة
مجمع اللغة العربية
حيفا، عدد 3، 2012

الناشر:



مجمع اللغة العربية
האקדמיה ללשון הערבית
The Arabic Language Academy

حيفا

אל-מג'לה
כתב עת האקדמיה ללשון הערבית, חיפה
כרך 3, 2012

تصميم غرافي: وائل واكيم



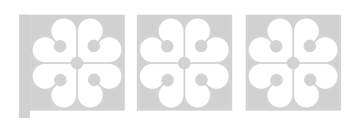
مجمع اللغة العربية في إسرائيل
האקדמיה ללשון הערבית בישראל
The Arabic Language Academy In Israel
www.arabicac.com
majma1@bezeqint.net

للمراسلات

حيفا – ش حسن شكري 2، طابق 2
ص.ب. 46134 منطقة بريدية 31460
تليفون: 04-8622070
فاكس: 04-8622071

חיפה - רח' חסן שוקרי 2, קומה 2
ת.ד. 46134 מיקוד 31460
טל: 04-8622070
פקס: 04-8622071

2 Hasan Shukri St., 2nd floor 2
POB 46134, Haifa 31460, Israel
Tel: 04-8622070
Fax: 04-8622071



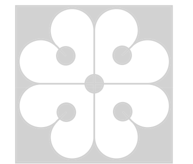


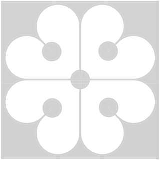
المجلة

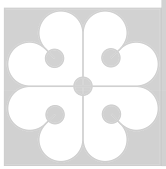
مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 3، 2012

مجلة مجمع اللغة العربية







المحتويات

الصياغات النهائية وتحوّل المعنى

محمود درويش نموذجا

حسين حمزة

الكلية الأكاديمية العربية للتربية، حيفا

ملخص

الصياغة النهائية للشاعر، عادة ما تختلف عندما تنتقل القصيدة من مرحلة المسودة إلى مرحلة الطباعــة. لكنّ الشــاعر محمود درويش أجــرى تعديلات على نصه المطبــوع أيضًا حرصًا على تهذيب منجزه الشــعريّ. ولذلك ســأتعامل مع النصّ المطبوع الســابق على أنّه مســوّدة العمل المطبوع لاحقًا. ثمّ إنّ درويش لم يُجر تغييرات فقط بهذا الشكل بتقنيّات مختلفة، وإنّما أجرى تعديــلات قرائيّة على نصّه الملقى أمام الجمهور، وقد تعاملــت مع القراءة على أنّها أيضًا "نصّ نهائيّ غير شرعيّ" لدرويش، ذلك أنّ هناك أسبابًا لهذه التعديلات. كما أنّه وظّف تقنية الإقصاء في بعــض نصوصه المطبوعة، منها ما هو في مجموعة شــعريّة ومنها ما هو على شــكل قصيدة. والسؤال الذي يطرح في هذا السياق، والذي سأبحثه، ما هي جدليّة العلاقة وشكلها بين تعديلات درويش المختلفة والمتنوّعة وبين صياغة المعنى كرسالة يحاول الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي؟

1.تقدمة

المســوَّدة نصّ لم يكتســب شرعيّة مؤلفه بعد. ذلك أنّ الخيارات الافتراضية، التي تشــكّل بفعل الوعــي واللاوعــي في العمليّــة الإبداعيّة تفرض نوعًا مــن التردّد قبل أن يصبــح النصّ في لحظة مــا نهائيًّا وبرضى المؤلف. ومن ثمّ تحويله إلى نصّ مطبوع ومنشــور قــد يمنحه هذه الشرعيّة عــلى اعتبار أنّ المســودة أصبحت عملا منجــزًا. فالإنجازيّة في العمليّــة الإبداعيّة هي حالة قطع يقف عندها المؤلّف لئلا يســتمر جدلًا في كتابة عدد لا نهائيّ من المســوّدات. وبذلك يمكن اعتبار

الإنجازيّة خيارًا استقرّ عند المؤلف من بين عدّة خيارات كان يمكن أن يسلك أحدها دون الآخر. وهذا القطع في الخيار عند المؤلف، يحاول فيه الكاتب تحديد المعنى النهائيّ من النصّ للقارئ، على الرغم من أنّ علاقة اللغة مع المؤلف تؤكّد عجزها عن التعبير، وعلى الرغم من محاولة تزويد القارئ بالمعنى النهائيّ والمحدّد.[1]

أمّـا من حيث عـدد الخيارات التي ينتجها المؤلف لنصّه المنجز، أي نوع وعدد المسـوّدات للنصّ الأدبـيّ، فيتعلّق بما ينتـج عن عمليّة الوعي للتفكير العميق،[2] لأنه نادرًا ما يكون نصّ المسـوّدة هو ذاته النصّ المنجز النهائيّ. فكلّ نصّ هو سـيرورة من التحوّلات الدلاليّة والبنيويّة من أجل الوصـول إلى معنـى يطمئن إليه المؤلـف، ويجعل القارئ يشـاركه فيـه، إذ أنّ النصّ منظومة متغيّرة باعتباره يحتوي على معطيات تجعله منظومة غير ثابتة و متعدّدة الاتجاهات.[3]

هذا التفكير العميق في حالة المسوّدة يهدف إلى بلورة معنى ما للنصّ الأدبيّ قد يدلّ على:

"المعنـى الذي ينتجه النـص بعد انفصاله عن مبدعه وقبل دخوله في ملكيّة قارئه الذي قد ينتج فيه من المعاني ما لم يقصده المبدع وما لم ينتجه النصّ ذاته".[4]

يتأكّد دور القارئ في إنتاج المعنى[5] منذ لحظة التلقي: "لا يفضي القول إلى المعنى إلا اعتبارًا من اللحظة التي يصار فيها إلى تلقيه، وإدراكه، وفكّ شـيفرته. وكُثر هم الأشـخاص الذين يفكون الشيفرة، وكثيرة هي المعاني المستخرجة".[6]

قد يتعارض التفكير العميق كما نذكره هنا مع فكرة التنقيح في النقد العربيّ القديم. فيبدو أنّ النقد اتخذ موقفًا سلبيًّا من الشعراء "عبيد الشعر"، الذين يقصون نصوصهم عن الرواية حتى يجوّدوها. والبعد الزمنيّ واضح في هذه النظرة، وفي التسمية أيضًا بالحوليّات:

"ومـن شـعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكـث عنده حولًا كريتًا [كامـلًا]، وزمنًا طويلًا، يردّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتّهامًا لعقله، وتتبّعًا على نفسـه، فيجعل عقله زمامًا على رأيه، ورأيه عيارًا على شعره، إشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خوّله الله من نعمته. وكانوا يسـمون تلك القصائد: الحوليّات والمقلّدات، والمنقّحات، والمحكّمات، ليصير قائلها فحلًا

1 Taha, 2004: 161.

2 Ibid, 159.

3 Ibid, 167.

4 عبد العظيم، 1992: 208.

5 نقصد بالمعنى: "موضوع الملفوظ والأداء واللغة في اشتغالها السياقيّ والذات المتكلّمة والسماع أو التلقي، أي التواصل بين الإبلاغ والفهم والتأويل"، الكيلاني: 2002: 28.

6 كيربرات–أوريكيوني، 2008: 556، وانظر راي، 1987: 184.

خنذيذًا وشاعرًا مفلقًا".[7]

وموقف الأصمعيّ كما يورده الجاحظ يؤكّد الموقف السلبيّ ببعديه الإقصاء الزمنيّ لإعمال الفكر في النصّ، والمضمونيّ بالوقوف عند كلّ بيت وتقليب النظر فيه:

"قال الأصمعي: "زهير بن أبي سلمى، والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر"، وكذلك كلّ من جوّد في جميع شعره، ووقف عند كلّ بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة".[8]

قد ينبع موقف النقد العربيّ من ذلك بأنّه فضّل الإبداع العفوي المعبّر عن الإحساس على الإبداع كصنعة. وقد يكون للرواية الشفهيّة، أي تجلي الشعر في الإلقاء، أثر في ذلك. أمّا في العصر الحديث فإنّ التنقيح والتهذيب، كجزء من المسوّدة أو في بعض الحالات رديف لها، يعتبر أمرًا جماليًّا.

يردّ إبراهيم طه الأفكار المضطربة في حالة تشكّلها في المسوّدة عند المؤلف إلى ثلاثة معايير:

1. إحالة ذاتيّة، وتعني العلاقة بين المسوّدة أو المسوّدات وبين المؤلف.
2. إحالة داخليّة، وتعني العلاقة بين المسوّدة أو المسوّدات وبين النصّ الأخير.
3. إحالة خارجيّة، وتعني العلاقة بين المسوّدة أو المسوّدات وبين القارئ.[9]

7 الجاحظ، 1990: 9.

8 ن.م. ص13. يعلّق الباحث شربل داغر على ظاهرة المسوّدات في الأدب القديم: "كما اعتدنا، عند قراءة الكتب العربية "المحقّقة"، على رؤية هامش في أسفل الصفحات، محفوظ لجمل وألفاظ يثبتها المحقق على أنّها تحلّ محلّ أخرى في هذه النسخة أو تلك من النسخ، التي عوّل عليها في عمله، ما يكشف عن عمل تحقيقيّ أكيد، هذا ما نتبينه أيضا في "الشرح" الشعريّ [للقصيدة] العربيّة، التي تحفل عادة بمعلومات عن رواة، تفيد عن مناسبة قول هذه القصيدة، وتشرح أو تحيط بما غمض من معانيها وإحالاتها. كما نتحقّق في بعض كتب النقد القديم من اشتغال الشعراء وطلبهم لنصوص "مثل" عند امرئ القيس وأبي نواس على سبيل المثال، ويجعل ابن رشيق من "تفقد" الشعر شرطا لجودته، "ولا يكون الشاعر حاذقًا مجوّدًا حتى يتفقّد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديئه، ويثبت جيده، ويكون سمحًا بالركيك منه، مُطرحًا له، راغبًا عنه". وهو ما عرفناه عن عدد من الشعراء، مثل مروان بن سليمان بن يحيى بن أبي حفص (103– 182هـ)، الذي كان يسأل يونس بن حبيب أن ينتقد شعره ويهذّبه، أو جرير الذي كان يأتي برواته وينقّح ويحذف ويعدّل أشعاره المعروفة، كما نعرف أنّ الأصمعيّ أطلق على زهير والحطيئة تسمية "عبيد الشعر"؛ لأنّهم كانوا ينقحونه هذا الحرص التحقيقيّ الذي ننعم به في الكتب التراثيّة – وباتت له طريقته العلميّة، أي التعويل على طرق مثبتة في التعامل مع النسخ وتقديرها، أو في التحقّق من الإسناد في الرواية – لا ننعم به في كتبنا الحديثة، ومنها الأدبيّة فلا التقليد موجود، ولا النقّاد منصرفون إلى مثل هذه الأعمال، فيما لو توافرت موادّها. وهذا يصحّ في الأدباء المتوفين، قبل الأحياء. فما بلغنا عن أديب عربيّ أنّه عهد بمسوّداته إلى هذه الجهة، أو إلى ذلك الشخص. ولا نشهد بالمقابل احتفاظ أعداد من متلقي الرسائل بالرسائل التي تلقوها من هذا الأديب أو ذاك بدليل أنّ أحدًا، فيما خلا حالات محدودة، لم يقدم على نشر رسائل هذا او ذاك". انظر: شربل داغر، "في تكوين بعض نصوص بدر شاكر السيّاب وأدونيس، تحسين النصّ وتصحيح السيرة"، http://www.nizwa.com/articles.php?id=768

9 Taha, 2004: 160.

أمّــا عــن التقنيات التي يقترحها، والتي تســتعمل في المســوّدة فهي الإضافة، وتــدلّ على طبيعة المســوّدة غير المكتملة، والحذف، وقد يكون لمحو معطيات نصيّة غير ذات صلة بالمؤلف، وإعادة الترتيب، أي تنظيم المعطيات النصّيّة وأخيرًا التحرير اللغويّ.[10]

في هذه الدراســة سأتناول نماذج من شــعر درويش، أجرى عليها تعديلات من حذف أو إضافة أو إعادة ترتيب.[11] ويجدر بالذكر أنّني لن أتحدث عن المســوّدات التي يكتبها المؤلف بخط يده، وإنّما عن نصوص منشورة في مجلة الجديد، وخصوصًا في المرحلة الأولى من شعر درويش وهي مرحلة البدايات والإقامة في البلاد حتى 1970. أي ســأنظر إلى النصّ المنشــور في مجلة الجديد كمســوّدة للنصّ الناجز في المجموعات الشــعريّة. ونلاحظ أنّ هناك تغييرات أجراها الشاعر على نصّه في طبعات لاحقة، وبذلك ســنتعامل مع هذا التغيير ضمن نظر الشــاعر إلى نصّه باعتباره غير نهائيّ، حتى وإن أصبح منشــورًا. وهناك نوع آخر من التغييرات سأتطرّق إليه وهو إجراء الشــاعر تغييرات على نصّــه في القصائد الملقاة، أو ما يمكن أن أطلق عليه النصّ الشــعريّ عند درويش كنصّ خطابيّ موجّه سماعيًّا للمتلقين. وسأنظر إلى هذه التغييرات ضمن السؤال: ماذا أضاف التغيير للنصّ الشعريّ؟.

على الرغم من أنّ الباحث حاتم الصكر يعترض على ذلك بقوله: "يحاول الشاعر أن يوجد لتسلّطه عــلى نصّــه، وإثبات ملكيّته، مبرّرات عديدة تتخفّى وراء التســميات. كالقــول مثلا بالصياغات النهائيّة، أي محاولة إعطاء الحقّ للشاعر بتنقيح نصّ كتبه، قبل أكثر من خمسين عامًا. يعكس هذا التنقيح (الحذف، والإضافة والتغيير) الشعور بأبوّة الشاعر المطلقة –والمتعسّفة- كما يؤدي إلى تزوير الوعي، بإســقاط إحساســه على صياغة تجربة منتهية، ويحــرج في النهاية القراءات المدوّنــة للنــص قبل التعديل".[12] كما يعتــبر الصكر: "أنّ النصّ ميثاق قــراءة لا يجوز أن يعيد

---

10 Ibid,167-8.

11 وقف الباحث عادل الأسطة على بعض هذه التغييرات دون توسّع في مقالة له بعنوان: "الشاعر وصياغات نصّه" يقول الأسطة:

"يلفــت النظــر، في أثنــاء الاطّلاع على نصوص درويــش في مظانّها المختلفة، أنّ الشــاعر تخلّى عن مجموعات شــعرية كاملــة وعن قصائــد بعينها نشرت في صحف ومجلات ولــم يدرجها في أعماله الكاملة أو في مجموعاته الشــعريّة، وأنّه اســتبدل مفردات بأخرى، وأنّه حذف بعض الأسطر أو المقاطع، وأنّه أعاد صياغة بعض القصائد من جديد حيث بدت في صيغتهــا الثانيــة مختلفة كليًّا عــن صيغتها الأولى، وإن ظلّت ذات صلة بها. وســأغضّ النظر هنــا عن إقدام بعض الناشريــن على نشر بعض كتب الشــاعر، بعد أن حذفوا منها ما حذفوا لأســباب عديدة، مــن ذلك مثلاً ما قام به الناشر يعقــوب حجازي، حيث أعاد طباعة كتــاب درويش النثريّ "يوميات الحزن العادي"، ولعــلّ الكتاب في طبعتيه يكون أيضًا موضع دراسة. ما الذي حذفه الناشر ولماذا؟ وسأغضّ الطرف هنا أيضًا عن القصائد التي لم يدرجها الشاعر في أعماله الكاملة وعن المجموعات التي تخلّى عنها، لأنّني اخترت عنوان "الشاعر وصياغات نصه". انظر الأسطة، 2003: 55-74.

12 الصكر، 1994: 267.

الشــاعر إنتاجــه بخامته الأولى. فيما يجــوز للقارئ أن ينتج قراءة ثانية لــه، بعد أن ينمو وعيه وإدراكه وإحساســه به. قد يرغب الشــاعر في إعادة الصلة بقصائده. ولكــن ذلك لا يبيح له أن (يلفّق) صلة جديدة [...] بحجّة الصياغات النهائيّة والوعي المسقط".[13]

إنّ التعامــل مع النصّ المنجز على أنّه شــكل لمســوّدة يعود إلى أنّ درويــش اعتاد على عدم إبقاء أثــر للمســوّدات التــي يكتبها: "أعيد النســخ. كثير من أصحابــي النقاد يرغبــون في الحصول على مســوّداتي. وأقول لهم أن لا يتعبوا فأنا لا أترك مســوّدات. أنا أعيد النســخ دائمًا ولا أترك مسوّدة".[14]

يشير درويش إلى الأثر الناجم عن التغيير: "أكتب سطرًا أولا ثمّ تتدفّق القصيدة. هكذا أكتبها.

عندما أجري عليها تعديلات أو تجري هي تعديلات على نفسها، تصبح قصيدة أخرى. كثيرون من أصدقائي النقّاد يحاولون الحصول على مســوّداتي الشــعريّة. وأقول لهم إنني أتلفها فورًا لأنّ هنــاك فضائح وأسرارًا، فما من علاقة بتاتًا بين النــصّ الأول والنصّ الأخير في أحيان. ولعلّ تغيير سطر شعريّ قد يغيّر كلّ بناء القصيدة فيخضع بناؤها لمحاولة ترميم وبناء جديدين".[15]

وقبل أن أحلّل دلالات هذه التغييرات، سأســتعرض موقف الشــاعر من هذا الأمر كما ينعكس في المقابــلات، التي أجريت معه. وقد بدأت هذه الأســئلة تثور منذ منتصف الثمانينات، وخصوصًا بعــد خروج الفلســطينيّين من بــيروت 1982 والتفات محمــود درويش إلى مشروعــه الجماليّ والذاتــيّ بشــكل أكثر وأكبر. كما أنّني أســتطيع أن أفترض مســبقًا أنّ التعديــلات التي أجراها درويــش لا تقع في خانــة الجماليّ فقط، وإنّما في بعض الأحيان تخضع لاعتبارات سياســيّة من جهة، وأخرى تتعلّق بتواصله مع جمهور المتلقين كما سنبيّن في هذه الدراسة.

إنّ البعد الجماليّ، وهو فيما نظنّ الغالب على اتجاه درويش في إعادة صياغة شعره منذ بداياته، سيطر على الشاعر بشكل واضح كما نلمس ذلك من العديد من المقابلات التي تطرق من خلالها لموقفــه من إبداع القصيدة في شــعره. يقول محمود درويش في أحــد لقاءاته عن مجموعته **آخر الليــل** 1967: "آخــر دواويني هو "**آخر الليــل**". وأراني في غنى عن تقديمــه لكم لأنّه نشر في العالم العربيّ على نطاق واسع. ولكني أشعر بأنّ مسافة التطوّر الفني، بينه وبين "**عاشق من فلســطين**" أوسع من المسافة الممتدة بين "**عاشق من فلسطين**" و "**أوراق الزيتون**". أشعر

13 ن.م. ص 268.

14 بيضون، 1995: 105

15 وازن، 2006: 83.

أنّ كلمــات "**آخر الليل**" أكثر ظــلالًا وإيحاءً. وصار الرمز عندي أغنى بالكثافة، وإن كان الجوّ العامّ شــفّافًا. واســتطعت كما يبدو لي، أن أحقّق الصداقة بين الحلم والواقع، بين ســبب الرمز ومدلوله، وتلقائيّة العلاقة بين الفكر والوجدان. وفي الحوار القاسي أو الصراع بين الموت والحياة انتصرت على الموت دون أن أجعل أيديولوجيّتي تتدخّل ظاهريًّا. ولكن "آخر الليل" الذي أعتبره أفضل ما كتبت، استقبل بفتور علنيّ من أغلبيّة القرّاء في بلادنا. قال لي عشرات من المثقفين: "يا محمود! عد إلى الوراء. إذا كان هذا هو التقدّم الفنيّ فليتك لم تتقدّم". وقيل لي، بشفقة، ليتك لم ترحل عن القرية. هذا الشعر غير مفهوم".[16]

هذه النظرة الجماليّة المبكرة، من رغبة درويش في تطوير مشروعه الجماليّ، قد تسهم في فهمنا لظاهــرة الحــذف أو الرغبة في ذلك عنده. يقول في مقابلة أخرى ويركز درويش على دور الأنا في تحرير مجموعاته كما هو واضح من خلال تكرار الموقف نفسه من عملية التهذيب والحذف:

"عندمــا أنظــر إلى الوراء لا أنظر برضى أبدًا وإلا لما تعبت إلى هذا الحدّ، أقدر على نقد ذاتي وعلى اكتشــاف ما ليس شعريًّا في شــعري أو هو لمصلحة خطاب آخر، أقدر أيضًا على إعادة النظر في كلّ نصّ، ولو أتيح لي الآن أن أعيد كتابة كتبي وهي حوالي عشرين كتابًا فقد لا أنشر منها سوى خمســة أو ســتّة فقط. لكن لا أحد يتحكّم في عمره، كلّ عمر له تعبيره وقدراته. قلقي أكثر من طمأنينتي، لســت مطمئنًا إلى ما فعلته وأحاول دائمًا الوصول إلى منطقة تشبه ما يسمّى، وهذه طبعًا تسمية مستحيلة، الشعر الصافي".[17]

ثــمّ يؤكّد حيرتــه التي تعزّز مبدأ الإحالة الذاتيّة عند إبراهيم طه: "أنا أول ناقد لنصيّ الشــعريّ لأنّي شديد التطلّب ولا يرضيني أيّ شيء أكتبه وشديد التردّد والحيرة".[18]

وفي معــرض الإجابــة عن حذف بعض قصائده، عندما ســئل في مقابلة معــه، عن التخلّص من بعضها. ينتقل النقد عنده لنصّه الشعريّ من الأنا إلى الآخر:

"هل تتخلّص من قصائد لا ترضى عنها؟

كثيرًا، مثلًا "**لماذا تركت الحصان وحيدا**" كان نحو ستين قصيدة وتخلّصت من نصفه تقريبًا، فأنا محرّر صارم لشــعري. الكتابــة الأهمّ عندي هي الثانية، الكتابــة الأولى هي الكتابة الحرّة،

16 درويش، 1969: 27-19

17 عباس بيضون http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005/mahmood.htm .
ويقــول: "أنــا دائمًا شــديد الصرامة مع نفسي ولي قدرة على النقــد الذاتيّ عالية جدًّا. وفي هــذه المجموعة الأخيرة أعني "سريــر الغريبــة" لم أنشر إلا ربع ما كتبتــه. وأنا دائمًا أقوم بعمليّات محو". حوار حســونة المصباحي، فصل المقال، 27-11 3-12-1998 ص 29.

18 هناء السلطاني http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Sultani-Interview.xml

والكتابــة الثانية هي الأمتع التي أهتم فيها في بناء النص وفي الإمســاك أكثــر بإيقاعه، والكتابة الثالثــة هــي التنقيح النهائيّ وهذه أقوم بها بعد عرض عملي على عدد من الأشــخاص، وخاصّة على أشخاص لا علاقة لهم بالشعر، أي عيّنات قراء عاديّين".[19]

بعــد ذلــك يكون عامل الإقصاء الزمنيّ عنــصرًا ثالثًا في عملية التنقيح الشــعريّ، وبذلك تكتمل العناصر الثلاثة لعمليّة تنقيح شعره: الأنا، الآخر، عنصر الزمن:

"هذا حكمي أيضا على نصّي. أكتبه وأخبئه في الدرج شهورًا ثمّ أعود إليه، فإذا وجدت فيه شبهًا بي أعتبر أنّني لم أعمل شــيئًا. أمّا إذا أحسســت بأنّ شــخصًا آخر كتبه بالنيابة عنّي، إذا قرأته وكأنّه شعر آخر، أحسّ بأنّي عملت شيئًا".[20]

أمّا عن طقوس الكتابة فيحاول الشــاعر إجراء نوع من التوازن بين الدفق الشــعريّ كجزء من اللاوعــي في عمليّة الإبداع وبــين الوعي كجزء من التنقيح للنصّ الشــعريّ: "وأنا أكتب يوميًّا في حالــة واحدة، عندما يكون لدي عمل أكتبــه كتابة ثانية، لأنّني وقتها أكون المحرّر والناقد، وهي الكتابة الأكثر إمتاعًا بالنسبة لي، حيث يتحقّق فيها التوازن بين الوعي والسليقة، وأيّ نصّ أكتبه مرتين على الأقل، وقد تتغيّر صورته الأولى تمامًا قبل أن أرضى عنه".[21]

يبدو أنّ درويش واعٍ لعمليّة التنقيح في شعره بشكل ممنهج، فهو يكتب نصّه على الأقل مرّتين. يجعلنا هذا الموقف من الشــاعر نتعامل مع التغييرات، التي يجريها على شــعره ضمن مشروع يهــدف درويش من خلالــه إلى الوصول إلى القصيــدة الحقيقيّة.[22] فهنــاك هاجس واضح عند درويش يؤكّد دأبه المتواصل على تنقيح أعماله الشعريّة: "إنّني لا أقرأ شعري بيني وبين نفسي، لا أقــرأه البتــة، فلا أعرف ما كتبت. لكــن كلّ ديوان لي أعيد قراءته قبــل طباعته عشرات المرّات وأنقّحه عشرات المرّات، إلى أن أشــعر بأنّه أصبح قابلًا للنشر. وعندما يصدر الديوان أتحرّر منه

19 سامر أبو هواش http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Samir-Interview.xml

20 بيضون، 1995: 106.

21 عزت القمحاوي، محمود الورداني، حوار محمود درويش، **أخبار الأدب**،2-9- 1997، ص10.

22 "أمّــا رحلة محمود درويش "نحو القصيدة الضائعة" و"القصيدة الحقيقيّة" و"القصيدة النهائيّة" فهي أوضح، لأنّ مكبّلات نصّه نحو نصّه كانت ثقيلة قاسية، ولم يكن من السهل ردّها من سطح القصيدة إلى عمقها ومن شيء يعلن عن نفسه كالرغوة الطافحة على هامات اللغة إلى القرار، ومن موجود خارج اللغة تأتي لتحدّث عنه إلى موجود لغويّ يبنيه النصّ بناء فذًّا، ويحوّله من وضعه التاريخيّ إلى وضع فنيّ، فينتشــل التاريخ والفن معًا. وأكبر ما في هذا الشــاعر، من وجهة نظرنا، جهاده الطويل في سبيل أن يخلّص نصّه من مرهقات المتعيَّن، وأن يغالب الظرف التاريخيّ المؤطر لفضاء تجربته فخلص له الشعر كما لم يخلص لسواه، واستطاع أكثر ممّا استطاع غيره أن يطوّر تجربته بتحويل الإيقاعات الظاهــرة المتفجّرة المتولّدة عن الانفعــال بالحدث تعبيرًا مباشرًا، واحتجاجًا صارخًا، لا يعدو قشرة النصّ الخارجيّة إلى غــوص عــلى إمكانات الكتابة، وبحث عن العلاقات العميقة التي تربط الشــعر بما يمكّن له في الفنّ والأزمنة، ويكسبــه قدرة على الفعل لا تضعف على مرّ الزمن بل تزيد بمداومة النظر فيه وقراءته مرّة بعد مرّة."، صمّود، 1999: 76-75.

كليًّا ويصبح ملك غيري، ملك النقد وملك القارئ".[23]

لكــنّ درويش يجري تعديلات على المطبوع أيضًا، وبذلك تســقط "العصمة" عن النصّ الناجز بوصفه نصًّا ثابتًا لا يتغيّر. ومن ثمّ يصبح النصّ الناجز شــكلًا من أشــكال المسوّدة على معنى ما، ودرويش يجيز ذلك من منظور جماليّ فقط:

"وليس من حقّي إجراء تعديلات إلا بقدر المستطاع، أي تعديلات على بعض الجمل وعلى بعض الفقرات، أو حذف بعض الأســطر، من منظور الاعتبار الجماليّ وليس من أيّ منظور آخر. ولو أتيــح لي لكنت دائم التنقيــح في أعمالي. ولكن لو أتيح لي أيضًا أن أحذف لكنت ربّما حذفت أكثر من نصف أعمالي".[24]

درويش هو الشــاعر المنقّح لأعماله بشــكل كبير، وهو من الشعراء القلائل الذين أبدوا رأيهم في هــذا المجــال، وبهذا الزخم والوضــوح. إنّ عمليّة الحذف عند درويش عمليّة أساســيّة في المنجز الشــعريّ، ولا يمكن إغفالها. والحذف عنده بجميع أشكاله مثل حذف مجموعة "**عصافير بلا أجنحــة**"، 1960، التي لم يضمّنها المجموعة الكاملة على الرغم من نشرها في كتاب. وقد حذف درويش هذه المجموعة لأســباب جماليّة[25] منها التقليد الواضح فيها، وفجاجة بعض المواضيع. أو عــدم تضمــين قصائد نشرت في أيّ مجموعة مثلما نجد في قصيدة "عابرون في كلام عابر"،[26] 1988، وقصيــدة "محمــد" 2003، وقصيــدة "خطب الدكتاتــور الموزونة"، 1997. يشــكّك درويش في مصداقيّة الحذف التي يقوم بها:

"أنــا لــم أنشر في كتــب كلّ ما كتبــت من شــعر. بعضه نــشر في الصحافة، وبعضــه لم ينشر.

---

23 وازن، 2006: 71.

24 وازن، 2004: 64.

25 ينقــد حنــا إبراهيم هــذه المجموعة: "وإذا كان في الديوان بعض الهنات فهي ليســت جوهريّة. ويســتطيع الشــاعر أن يتخلّــص منهــا مع الأيام ومنها شــغفه الظاهر في خلق تعابير وصــور جديدة يحالفه التوفيــق في بعضها ويخطئه في البعــض الآخــر..". انظر، حنا إبراهيم، "حول ديوان عصافير بل أجنحة"، **الجديد**، ع1، كانون الثاني، 1961ص52. وقوله في نقد غزليّات درويش: "ولكن لن نلوم الشاعر لتوغّله المريب هذا في الغزل فإنّ له من صغر سنّه ما يشفع له" ن.م.ص53.

26 درويــش(1)، 1994: 53-51. يقــول درويش: "كتبت "عابرون في كلام عابر" عندما شــاهدت على التلفزيون صورًا لجنــود إسرائيليّين وهم يحطّمون عظام الفلســطينيّين. كتبتها في جلســة واحدة. ولا تنتظر منــي هنا أن أكون أنيقًا في اللغة أو الإحساس أو حتى في التعايش. رددت على هذا العمل الوحشيّ بقول غاضب. في النهاية أسأل أيّهما أقسى: القول الغاضب أم الفعل الوحشيّ؟ لم أدرج هذا النصّ في شــعري. لكنّني أهديت هذا النصّ ليكون حجرًا في يد طفل يرميه في وجــه الجندي الإسرائيليّ. كنت أريد أن أســدّد للغزاة حجرًا وقد فعلــت. أحببت أن أكتب نصًّا مؤذيًا كحجر وكتبت نصًّا مؤذيًا. وهو بالفعل آذى الجندي الإسرائيليّ، وأنا ســعيد لأنّه آذاه. لم أدرج هذا النصّ في مجموعة شــعريّة لحرصي كما قلت دائمًا على تخليص الشــعر ممّا ليس شــعرًا. أعني ممّا ليس في صلب العمليّة الشعريّة. وتمييز النصّ الشعريّ ممّا يرسم له من وظائف اجتماعيّة. أي تخليص الشعر من السياسة المباشرة."، انظر بيضون، 1995: 92-91.

مجموعتـــي الشـــعريّة الأولى حذفتها كليًّا ولا أعـــترف بها البتة وكانت صدرت في فلســـطين أيّام الفتوّة. وهي عبارة عن قصائد مراهقة شـــخصيّة وشـــعريّة. وأنا أتمنّى أن أواصل الحذف. هذه هي المســـألة الشـــائكة. حتى في مرحلتي الراهنـــة، كتبت قصائد عدّة لـــم أدرجها في مجموعاتي الشعريّة. نشرتها في الصحف ولكنّني لم أضمّنها كتبي. من حقّ الشاعر أن يحذف ما يشاء من شعره. لكنّ السؤال هو: هل رأيه هو الصواب أم لا؟ هناك رأي القارئ أيضا".[27]

1.1 المسوّدة وتحوّل المعنى، نماذج تحليلية.

في هذه الدراســـة ســـأقف على التغييرات التي أجراهـــا درويش على القصائد المنشـــورة في مجلة الجديـــد بـــين العامين 1960–1970. ثمّ أبيّن نـــوع هذه التغيرات، هـــل كان في العنوان، أم على مســـتوى تغيير المفردات، أو على مســـتوى حذف الأســـطر والمقاطع الشـــعريّة، أو على مســـتوى الإضافة. ثمّ ســـأحاول الإجابة عن الســـؤال: كيف أثّر هذا التغيير على جماليّة النصّ الشـــعريّ، وهل كان هذا المنظور هو فقط الأســـاس في عمليّة الحذف أو التغيير؟ إضافة لذلك سأتطرّق إلى المقارنة بين قصائد درويش المنشورة وتلك التي يلقيها على أسماع جمهور المتلقين مبيّنًا دوافع التغيير التي يجريها في حالة إلقائه للقصيدة.

لســـهولة التعامل ومقارنة النصوص سأتعامل مع القصائد المنشـــورة بناء على الترتيب الزمنيّ لصدور مجموعات محمود درويش. ثمّ سأتعامل مع القصيدة المنشورة في الجديد وتلك المنشورة في المجموعة عاقدًا المقارنة بينهما بناء على المعايير التي ذكرت سابقًا.

في مجموعة **أوراق الزيتون** 1964،[28] وفي قصيدة "بطاقة هويّة" المنشورة في **الجديد**،[29] أجرى الشاعر عدّة تغييرات على نصّه المنشور في المجموعة. ففي نصّ الجديد يقول الشاعر:

"يعلمني شموخ النفس

قبل قراءة الكتب!"

وقد أصبحت في المجموعة:

"يعلمني شموخ الشمس

قبل قراءة الكتب!".[30]

---

27 وازن، 2006: 65.

28 سأعتمد على الأعمال الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، 1989.

29 محمود درويش، بطاقة هوية، **الجديد**، ع3، 1963ص9.

30 درويش، 1989: 75.

من الواضح أنّ الشــاعر في نصّ المجموعة حوّل المعنى من الدلالة المباشرة التي تشــير إلى العزة، واستبدله باستعارة الشمس حتى يكثّف المعنى ذاته، فالشمس كحيز جغرافيّ له من دلالة العلو والدفء والحياة والقدرة على عدم الامتزاج مع الغير ما لا تعبر عنها العبارة "شموخ النفس".

ويقول في موضع آخر من نصّ الجديد:

"سجل

أنا عربي

ولون الشعر فحمي

ولون العين... قمحي".[31]

عــلى حين غيّر درويش اللون في المجموعة إلى "ولون العين... بنيّ"، وأعتقد أنّ الشــاعر لو أبقى عــلى لفظة "قمحيّ" لكان أفضــل لأنّها تتعالق دلاليًّا بمعنى الأرض والخــير والتفاؤل، وهذا لا يعبّر عنه السطر المثبت في المجموعة. والشاعر ضيّق حدود المعنى بتوظيفه لفظ "بنيّ".

وتتمّة للمقطع السابق ورد في نصّ الجديد:

"وكفي صلبة كالصخر..

وأطيب ما أحبّ من الطعام

الزيت والزعتر".[32]

وقد حذف الشــاعر الســطر "وأطيب ما أحبّ من الطعام الزيت والزعــتر" من المجموعة، حتى يتخلّــص من معلومة فيها تفصيل ثانويّ للوصف العامّ، الذي يقدّمه الشــاعر للذي ينكر عليه هويّته. وكذلك في قوله في نصّ الجديد:

"وعنواني: أنا من قرية عزلاء منسية

شوارعها بلا أسماء

وكلّ رجالها في الحقل والمحجر

يحبّون الشيوعية

فهل تغضب؟".[33]

31 درويش، 1963: 9.

32 ن.م.

33 ن.م.

فقــد حذف "وعنواني"، لمــا فيه من مباشرة، والســطر "يحبون الشــيوعية"،[34] وهنا يمكن أن نقول إنّ درويش جماليًّا لم يردْ لنصّه الشعريّ أن يكون أسيرًا لفترة زمانية محصورة بانتمائه الحزبــيّ، وإنّما أراد بعــد خروجه من البلاد 1970 أن يتجاوز نصّه هــذه الآنيّة وخصوصًا أنّه انتقــل في المرحلــة الثانية إلى الانتماء القوميّ بعد تواصله المباشر مــع العالم العربيّ وخصوصًا مــصر. وقد يكــون لتغيير موقفه الآيديولوجي قســط في هذا التغيير. والســؤال الــذي يمكن أن نطرحه في هذا الســياق هــل النصّ يجب أن يكون أمينًا للحظة إنجــازه التاريخيّة أم أنّه بحكم ملكيّته للشاعر له الحقّ في تنقيحه المستمرّ ما دام على قيد الحياة؟ وهذا ما قام به درويش، فقد ملك نصّه إلى آخر يوم من حياته.

في قصيدة "أغنيتان عن الصمود"،[35] أصبح العنوان في المجموعة، "عن الصمود".[36] من الملاحظ أنّ العنوان في المجموعة أكثر انفتاحًا على الدلالات المحتملة التي يمكن للقارئ أن يمنحها للنصّ. ذلــك أنّ العنــوان الأول "أغنيتان عن الصمود" فيه تحديد للدلالة وحصرهــا في الغناء، بينما في العنــوان المنقّح يصبح حرف الجر كحرف معنى منفتحًا ليتقبّل العديد من الدلالات المنبثقة من روح القصيدة، فقد يكون على سبيل المثال: حكمة عن الصمود، بطولات عن الصمود، وما شابه ذلك. وقد حذف الشاعر السطر:

"فإلام نصخي السمع للخطباء،

والنيران جوعى!".[37]

وقد ينبع هذا الحذف من أنّ معجم المقطع الأول مستقًّى من الطبيعة كمعطى مكانيّ للصمود: الزيتــون، الريح، الشــوك، الكون، والأرض. وقد يبدو هذا الســطر نوعًا مــن التعليق الخارجي المسقط على النصّ، وفيه نوع من العتاب للذات وللمجموع.

أمّا في المقطع الثاني من نصّ الجديد:

"إنّا نحبّ الورد

لكنّا نحبّ القمح أكثر!

ونحبّ عطر الورد

34 يرجح الأســطة ســبب الحذف: "ولعلّه يكون فعل ذلك بناء على طلب الناشر على سعيد محمدية صاحب" دار العودة" للنشر، حتى يسمح بتوزيع الديوان في بعض بلدان الوطن العربي، وتحديدا دول الخليج النفطي"، الأسطة، 1996: 8.

35 محمود درويش، "أغنيتان عن الصمود"، **الجديد**، ع4، 1964، ص10.

36 محمود درويش، "عن الصمود"، **الأعمال الكاملة**، ج1، ص40.

37 درويش، 1964: 10.

لكنّ السنابل منه أطهر

فاحموا سنابلكم من الإعصار..

بالقدم المسمّر!

هاتوا السياج من الصدور..

من الصدور، فكيف يكسر؟

النار تلتهم الحقول الضارعات

وأنت تسهر؟

اقبض على هذي السنابل

مثلما عانقت خنجر!".[38]

فقد غيّر درويش سـطر "بالقدم المسـمّر" وأصبـح "بالصدر المسـمّر".[39] إنّ التركيز على لفظ الصـدر وتكـراره ثلاث مرات، يجعل من عمليّة التكرار محورًا رئيسًـا للتحدّي حيث أنّ الصدر يدلّ على المواجهة، في حين أنّ القدم إحالة إلى الصلب بشكل سلبيّ لا ينمّ عن مقاومة.

كما أنّ السـطر "النار تلتهم الحقول الضارعات، وأنت تسـهر؟" حذف، وفي رأينا أنّ الشـاعر يحـاول تخليص نصّه من الخطـاب الخارجيّ للنصّ، أي التفات القصيـدة إلى خطاب المتلقي، الذي يوجّه الشـاعر إليه اللوم. وهو يريد لنصّـه أن يتحرّر من علاقته بالظروف الواقعة خارج نصّه، أو تلك التي أدّت به إلى إفراز نصّه.

أمّا في السـطر "أقبض على هذي السـنابل" فقد أصبحت "هذي" "عنق"،[40] وقد جاء التغيير ليتجانـس مع السـطر الذي يليه "مثلما عانقت خنجر"، وهذا الجنـاس له دلالة الحياة بقرينة السـنابل ولـه دلالة الموت بقرينة الخنجر، هذه الثنائيّة تؤكّـد عنوان القصيدة الذي يتحرك بين هذين المحورين: الموت والحياة.

في قصيدة "الرباط"[41] يرد في نصّ الجديد:

"لن نفترق

أمامنا الغابات، والبحار

---

38 ن.م.

39 ن.م، ص 41.

40 ن.م.

41 درويش، 1989: 52.

وراءنا. فكيف نفترق".[42]

وقد غيّر الشـاعر ترتيب السـطر الشـعريّ في مجموعته إلى: "أمامنا البحار والغابات وراءنا". قـد يدلّ هذا الترتيب على رغبة الشـاعر في الابتعاد عن حرفيّة مقولـة طارق بن زياد في خطبته الشـهيرة عندما دخل الأندلـس. لذلك جاء هذا التغيير وقد جعل الضديـن البحار والغابات أوّلا بصيغة الجمع للتكثير، ثمّ أنّ كلا المكانين هو إشارة إلى المجهول.

في المقطع الثاني:

"لعلّني كرهت مقلتيك

يا ظامئا إلى الأبد!

لعلّني أخاف من يديك

يا قاسيًا.. إلى الأبد!".[43]

فقد جعل مكان كرهت سـئمت، وبدل ظامئًا، قاسـيًا، قد يكون التبديل بسئمت ليس فقط من أجل الرتبة اللغوية أي أنّ مسـتوى اللفظ أكثر فصاحة من حيث الاستعمال اللغويّ، ولكن فيما نظنّ أنّ حرف السـين لـه دلالة وخصوصًا أنّه غيّر "ظامئًا" إلى "قاسـيًا"، هـذا التوالي لحرف السين قد يدلّ على التوسّل وعدم قدرة الشاعر على الفراق.

عاد الشاعر في المقطع الأخير وغيّر ترتيب الألفاظ:

"البحر من ورائنا

والغـاب مـن أمامنا"،[44] فقد أصبحت في المجموعـة: "البحر من أمامنا، والغـاب من ورائنا"،[45] بالدلالة التي ذكرناها سابقا.

في قصيـدة "الحـزن والغضب"،[46] في مجموعـة **أوراق الزيتون**،[47] بدّل الشـاعر بين الأبيات في المقطع الثاني:

"وزجاجة الكونياك.."والخيام".. والسيف اليماني

عبثًا تطوع يا كنار الليل جامحة الأماني

---

42 محمود درويش، "الرباط"، **الجديد**، ع3، 1964، ص 15.

43 ن.م.

44 ن.م.

45 درويش، 1989: 53.

46 محمود درويش، "الحزن والغضب"، **الجديد**، ع12، 1962، ص10–9.

47 درويش، 1989: 59–57.

عبثًا تخدر جرحك العربي.. عربدة القناني".[48] جعل السـطر الثالث في المقطع السـابق السطر الثاني. يبدو أنّ هذا التغيير ينسجم مع المعنى المتّصل بين السطر الأول، الذي يذكر الخمرة وبين "عربدة القناني".

كما حذف الشاعر في المقطع الثاني "ما دام صوتك يا كنار الليل.. لا يطرب" من المجموعة. وفي المقطع الثالث:

"وإذا رأيت دمي بخمرك، كيف تشرب يا رفيق؟

الجمر في رئتيك من تحت الرماد غدا يفيق

فعلام لا تغضب؟

مـا دام طبـع النار في جنبيك لا يغلب؟"،[49] فقد حذف المقطع كلّه عدا السـطر الأول. وقد يكون الحـذف لأنّ الشـاعر أراد القافيـة لـكلّ مقطع "فعـلام لا تغضب". ولا أرى سـببًا آخر في هذا الحذف. أمّا في المقطع الرابع:

"من أين جئت؟ أمن جدار، أم هبطت من السحاب؟"

وأبو أبيك قضى على أعتاب داره وهو يقرأ في الكتاب

أترى تصون كرامة الموتى، وتطرق في ختام الليل باب؟

مـا دام لحم أبي أبيك على حذاء الليل يصلب".[50] فقد حذف السـطر الثانـي والرابع. وقد يريد الشـاعر في هذا الحـذف تعويم دلالـة الأب في القصيدة بأن يجعل مصيره محتمـلًا لا يقينيًّا إذ الأبيات المحذوفة تحدّد مصيره بمرارة.

أمّا في المقطع الخامس فقد بدّل لفظ الطليلة بالقليلة في المجموعة:[51]

"لكنها رقصت على قبري وأيامي الطليلة".[52] قد يؤكد لفظ "الطليلة" معنى الموت المعبّر عنه في لفظ "قبري"، وقد يكون اسـتبداله بالقليلة ليؤكّد مفهوم السرعة التي لقي فيها الشـاعر حتفه بسـبب محبوبته. أي أنّ التغيـير في المعنى جاء لينوّع الدلالة بلفـظ القليلة لا أن يؤكّدها بلفظ الطليلة.

وقد حذف الشاعر في المقطع نفسه: "وشفاهها للراقصين الآخرين، ونهدها، يحلب؟" فلم يثبته

48 درويش، 1962: 9.

49 ن.م.

50 ن.م.

51 درويش، 1989: 59.

52 درويش، 1962: 10.

في المجموعة.[53] أوّلا ليحافظ على اللازمة "فعلام لا تغضب" في نهاية كلّ مقطع. وثانيًا قد يكون هذا السطر مكرّرًا في المعنى لما جاء في المقطع الأول.

هنــاك عنــوان أصلي "4 قصائد"[54] حذف الشــاعر القصيــدة الأولى "البدويّة" ولــم يدرجها في مجموعته.[55] وكذلك قصيدة "الليلة الأخيرة".

أما القصيدة الثانية "3 صور"

"كان القمر..

كعهده- منذ ولدنا- جامدا"

الحزن في جبينه معلّق..

قلائدا.. قلائدا

قرب سياج خربة

خــر حزينا.. بــاردا!".[56] جامدا أصبحت باردا، معلق > مرقرق، قلائــدا قلائدا > روافدا روافدا، خربة > قرية، باردا > شــاردا، في المقطع الأول من مجموعة **أوراق الزيتون.**[57] يلاحظ أنّ تغيير معظم المفردات قد غيّر المعنى وحوّل المعنى من الثبات والجمود مثلما يتميّز معجم المقطع الأول في نصّ الجديد، إلى معنى الحركة في المجموعة.

في المقطع الثاني:

---

53 درويش، 1989: 60.

54 محمود درويش، "4 قصائد"، **الجديد**، ع9-8، 1963، ص13- 16.

55 يبدو أنّ القصيدة فجة فنيًّا، يبحث فيها الشاعر عن القافية والمعاني والصور المطروقة. أورد فيما يلي مثالا منها:
"كانت مع الريح الشمالية
كانت تغني تحت خروبة
والعين مصلوبة
على العصافير الخريفية..
والشعر محمول على النسمة
كالماعز السارح.. كالخيمة.
كانت تغني بعض أغنية:
القمح في السهوب
والزيت في الجرة
والحب في القلوب
كالطل للزهرة"، ن.م. ص13.

56 ن.م. ص14.

57 درويش، 1989: 26.

"ولم يزل في ليله

يقرأ شــعرا هائما".[58] أصبحت في المجموعة "حالما" ممّا يؤكّد معنى الحركة والانســيابيّة التي تحكم القصيدة.

أمّا في المقطع الثالث:

"وكلّ من في بيتنا..

يقدّم المطالبا

ووالدي- كدأبه-

يسترجع المناقبا

ويفتل الشواربا

ويصنع الأطفال..

والتراب.. والمتاعبا".[59]

اللفظ "كدأبــه" أصبح "كعهده"، "والمتاعبا" ، "الكواكبا".[60] قــد يتجانس لفظ "كعهده" مع اللفــظ نفســه في المقطع الأول حيث المعنــى مرتبط بالقمر، ومن ثمّ يتســاوق هذا التجانس مع الانسياب مضمونيًّا بين مظاهر الكون وأفراد العائلة، أمّا لفظ "الكواكبا" فهو يتجانس مع لفظ القمر في القصيدة، وقد يحيل النظر إلى الأعلى من حيث البعد المكاني إلى الحلم والرغبة والتفاؤل بالغد بدلًا من الإقرار بالواقع المضنيّ.

في قصيدة "البكاء".[61]

"خبئي عن أذني هذي الخرافات الرتيبة

أنا أدرى منك بالإنسان..

بالأرض الخصيبة". فقد بدّل الشــاعر لفظ الخصيبة بالغريبة.[62] والغربة يتساوق مفهومها في القصيــدة بمفهوم البكاء مثلما يتجســد ذلك في العنوان. كما أنّ الشــاعر حذف نهاية القصيدة المكــرّرة "أنا أبكي" وقد امتنع الشــاعر عن تكرار النهاية على اعتبــار أنّها جاءت تقريرًا لحالة البكاء الحقيقية، وليس نفيًا لحالات محتملة أثبتها في بداية القصيدة.

58 درويش، 1963: 14.

59 ن.م. ص15.

60 درويش، 1989: 28.

61 درويش، 1989: 49.

62 ن.م، 50.

في قصيدة ؟:[63]

"لا يضحـك الرجاء فيهمـا.. ولا تكف الصاعقة"، أصبح الفعـل في **أوراق الزيتون**[64] "تنام".

يبـدو أنّ دلالـة الفعل نام في هذا السـياق أقوى من دلالـة الفعل تكفّ، لأنّ عـدم النوم اتصال بديمومـة عملها، أمّـا الكفّ فيتعلّق بجوهر الحدث كفعل، فضلا عن الاسـتعارة بين عدم النوم والصاعقة التي تولد الضوء، فكأنّ حالة اليقظة سمة أساسيّة.

وفي المقطع الثالث: "وحولنا الأشـجار لا تسرب الأخبار" ، أصبح الفعل "تهرب" في المجموعة.[65] لا يريد الشـاعر علاقة واضحة بين دلالة الفعل سرّب الذي قد يسـتعمل في هذا السياق كتسريب الميـاه وما إلى ذلك، وهذا المعنى يتعلّق بالأشـجار، بينما الفعل هـرب يحيل إلى الأيروني المتمثلة بإخـلاص مظاهـر الطبيعة وخيانة البشر، ومـن هنا قد نفهم دلالة العنـوان الذي ورد كعلامة سؤال.

في قصيدة رسـالة من المنفى (من مذكرات لاجيء شـاب إلى أمـه)،[66] لا نجد في مجموعة **أوراق الزيتـون** التقديم كنصّ موازٍ في القصيدة، إذ حذفه الشـاعر ليعمّم دلالة عنوان القصيدة دون أن يحدّدها بدلالة معينة.[67]

في المقطع الأول:

"تحية.. وقبلة في الخد

وليس عندي ما أقول بعد

من أين أبتدي..؟

وأين أنتهي؟".[68] فقد حذف درويش لفظ الخد، ليتخلّص من تواتر القافية، أو لأنّ القبلة عادة، في سياق غير غزلي، مكانها الوجه، فلا حاجة لمثل هذا التحديد. وفي المقطع الثاني:

"أقـول للعصفـور.. إن هاجـرت عندها يا طير". اسـتبدلها الشـاعر بقولـه في المجموعة: "إن صادفتهـا يا طير".[69] ينفي الشـاعر مبدأ الإرادة في الهجرة، ويثبت مبدأ الشـكّ والمصادفة. وفي

63 محمود درويش، "؟"، **الجديد**، ع6، 1963، ص26.

64 درويش، 1989: 42.

65 ن.م، ص43.

66 محمود درويش، "رسالة من المنفى"، **الجديد**، ع10، 1963، ص7-5.

67 درويش، 1989: 33

68 درويش، 1964: 5.

69 ن.م. ص34.

ذلك يعكس درويش حالته النفسية في المنفى. وفي المقطع الثالث:

"وقال صاحبي:

هل عندكم رغيف؟

أحس أني جائع

هل عندكم رغيف؟".[70] فقد حذف درويش السطر الثالث والرابع من المقطع السابق، لأنّ في ذلك حشوًا، والشاعر يستغني عنه.

أمّا المقطع الخامس فمحذوف من المجموعة:

"عمائم الثلج على الجبال

والشمس في السماء

ألقت عصا الترحال

هذا صباح نادر المثال..

وعطلة الأسبوع في أولها

لدي بعض المال..

وجارتي جميلة

أشهى من الآمال

منزلها مسيج

بالسرو.. والخيال

شباكها مزرر

بالورد.. والستائر الطوال

وثغرها منور

يحرسه هلال

وصدرها ممتلئ

كحقل برتقال

يا جارتي! وبيننا المحال

70 درويش، 1963: 6.

لدي بعض المال!!

وعطلة الأسبوع في أولها

لو قلت لي: تعال!

لو قلت لي: تعال!

إني غريب.. ضائع.. جوّال

أجوع.. لا كما يجوع سائر الرجال

أجوع كل يوم:

فمرة للتبغ والرغيف!

ومرة.. لقريتي الأطلال

ومرة.. لحبك الخيال!

لـو قلـت لي: تعـال".[71] أورد المقطع أعلاه كاملا لأبـيّن أنه خروج عن جوّ القصيـدة العام وهو الحزن السائد فيها بسبب الغربة والفراق، وإقحام مقطع فيه وصف تفصيليّ وغزليّ قد لا يلائم هذه القصيدة، كما أنّ الوصف فجّ باعتباره سردًا لا يحمل عمق الصورة. وبسبب ذلك قد يكون الحذف مسوغًا عند درويش.

في قصيـدة "وعـاد في كفن"،[72] في مقطـع1: "أخاف أن يـذوب في عواصف الشـتاء" أصبح في المجموعة زوابع[73] وهي أكثر دلالة من حيث الشـدة لغويًّا. فالعاصفة اشـتداد الريح، والزوبعة هيجانها مع صعودها إلى السماء.[74]

وفي مقطع 2 السطر الأخير "إنّه ما زال طفلا.. لم يزل غريرا"،[75] قد حذف من المجموعة لتكراره.

وفي مقطع 3: "أما رأيتم شاردا.. مسافرا.. لا يتقن

السـفر!" أصبـح الفعل يحسـن.[76] قد يكون التبديل بسـبب رغبة درويـش في تكثيف الجرس الموسـيقي المعتمد على تكرار حرف السـين. كما أنّ سـياق القصيدة الموت ودلالة حرف السين الهمس ممّا يجعله في هذا المقطع متناغمًا مع المضمون. وفي قوله:

71 ن.م. ص7-6

72 محمود درويش، "وعاد في كفن"، **الجديد**، ع10، 1961، ص 21-18.

73 درويش، 1989: 19.

74 الثعالبي، 1972: 273.

75 درويش، 1961: 19.

76 درويش، 1989: 21.

"لأنّه مات ولم يزل فتى غريرا" تغيّر الخبر إلى" صغيرا" حاذفًا أيضا لفظة "فتى". قد يثير لفظ "صغيرا" تعاطف القارئ لسهولته أكثر من "غريرا" رغم أنّه أفصح.

وفي مقطع 4، "غصّت دروب الحزن.. حين سدها المسافرون"[77] أصبح الموت بدلا من المسافرين وفي ذلك تهويل للصورة، التي يرسمها الشاعر لأنّ الموت هو الذي يسدّ الدرب بسبب قدرته على المحو وليس المسافرون بدلالة الازدحام والتشرد.

وفي مقطع 5: "يحكون في بلادنا عن صاحبي الكثيرا

كيف مضى ولم يعد.. كعهده نضيرا..

ما عاد صدر صاحبي إلى النجوم والرؤى

سريــرا..".[78] فقد حذف من المجموعة. وقــد تكرّر هذا المعنى في كلّ مقاطع القصيدة، وهو يفيد الضعف الشديد الذي يثير الشفقة.

كذلــك في قوله: "والأم من حنانها تقبّل السريرا" أصبح في المجموعة "وكلّ أم تحضن السريرا". حوّل المعنى من الخاص في دلالة "قبّل" إلى العام في دلالة "تحضن".

كما يغير الشاعر النهاية" لا تسألوا كثيرا..

حسب الفتى بأنه ..

مات ولم يزل صغيرا..".[79] تغير السـطران الأخيران في المجموعة إلى "بل اســألوا: متى يستيقظ الرجــال".[80] فالنهايــة تحريضيّة في النصّ المنقّح بينما في النــصّ الجديد تكرار لمعنى الضعف، وكأنّ الشاعر يتوسّل العطف من القارئ.

في قصيــدة "المؤمــن"،[81] في مجموعة عاشــق من فلســطين، 1966. تغيّر العنوان إلى "شــهيد الأغنية".[82] فقد حوّل درويش المعنى من إطلاقه إلى تقييده في الواقع الفلســطينيّ الذي يصفه، مع اتخاذ موقف إيجابيّ منه من خلال المضاف إليه "الأغنية".

في المقطع الثاني:

"يا أنت!

---

77 درويش، 1961: 20.

78 درويش، 1961: 21.

79 ن.م.

80 درويش، 1989: 23.

81 محمود درويش، "المؤمن"، **الجديد**، ع1، 1965، ص41.

82 درويش، 1989: 103.

قال – عواء وحش–

أعطيك دربك لو سجدت

أمام كهفي سجدتين

ولثمت كفي – في حياء– مرتين

أو.. تعتلي خشب الصليب

شـــهيد أغنية وشمس!".[83] تغيّر لفظ عواء إلى نباح في المجموعة،[84] قد يدلّ النباح بحسب السياق على التوسّل والاستجداء كما هو ظاهر من المقطع. وتمّ حذف الرابط أو. وفي المقطع الثاني:

"ولاســمك في فمي المبلول بالعطش المعفر بالغبــار" تحوّل لفظ "المبلول" إلى "المغموس"، وقد يكون الغمس أكثر وقعًا من حيث الدلالة؛ لأنه أعمق معنى ودرجة من البلل. أمّا نهاية القصيدة:

"أنا التقيت مع الردى" بدّل الشاعر الفعل بـ"تشهيت".[85] أي نقل دلالة الفعل من الحياديّة في دلالة الفعل "التقى" إلى الإرادة والرغبة المتمثّلة بفعل التشهّي.

في قصيــدة "الصوت والخطوة".[86] تغيّر العنوان إلى "في انتظــار العائدين" في المجموعة.[87] وقد تحوّل من عنوان له رمزيّته إلى عنوان شفّاف يتعلّق بواقع الشاعر الذي يصفه. في المقطع الأول:

"وأنا مع الأمطار ساهر

عوليس ينتظر البريد من الشمال". أصبح في المجموعة: "وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال" . قد يكون التغيير بسبب عدم فهم الأسطورة؛ لأنّ عوليس هو الذي تاه والابن هو الذي انتظر.[88] أمّا في المقطع الثاني:

"هاتي العشب! إنّا جائعون" أصبحت في المجموعة "عائدون".[89] قد يشير هذا التغيير إلى التعالي عن الهمّ الخاصّ إلى محاولة تحقيق حلم أكبر أي العودة.

في قصيدة "أهديها غزالا"،[90] قدّم الشــاعر للقصيدة بنصّ موازٍ "إلى أختي الصغيرة وأترابها"،

83 درويش، 1965: 41.

84 ن.م.

85 درويش، 1989: 104.

86 محمود درويش، "الصوت والخطوة"، **الجديد**، ع8–7، 1964، ص10.

87 درويش، 1989: 113.

88 حاتم، 1994: 549.

89 درويش، 1989: 114.

90 محمود درويش: "أهديها غزالا"، **الجديد**، ع 8–7، 1964، ص22.

وقد حذفت من المجموعة[91] كما حذف تذييل القصيدة "تموز 1965 سجن معسياهو".[92] كأنّ الشاعر يحرّر نصه من لحظته التاريخيّة. في المقطع الثاني حذف السطر الثالث:

".. وفي ليل رماديّ، رأينا الكوكب الفضيّ

ينقط ضوءه العسليّ فوق نوافذ البيت

فألقت رأسـها القمريّ فوق ذراعها البضّ".[93] قد يكون سـبب الحذف ثقل التشـبيه "رأسـها القمري". أمّا في المقطع الثالث:

"تنام، فتحطّم اليقظة في عيني مع السـهر"،[94] أصبحت في المجموعة "فتحلم". حيث تتسـاوق دلالة الفعل يحلم مع سياق القصيدة والعنوان.

في قصيدة "أبي"،[95] يقول في المقطع الأول:

"غضّ طرفا عن القمر

وانحنى يحفن التراب"، أصبح في المجموعة "يحضن".[96] إنّ دلالة الفعل يحضن أكثر عمقًا من حيث الاتصال الجسديّ والنفسيّ بالتراب. وفي المقطع الثاني:

"كان فيها أبي

يربي الحجارا

من قديم.. ويعبد الأطيارا".[97] أصبح الفعل في السـطر الأخير "ويخلق الأشـجارا".[98] لقد حوّل الشاعر قدرة الأب من العابد الضعيف المتوسّل إلى الخالق صاحب القدرة، أي حوّل دلالة المقطع من القوّة السلبيّة إلى القوّة الإيجابيّة. وفي المقطع نفسه يبدّل الشاعر صيغة الفعل:

"قلت: يا ناس! اكفروا" لتصبح "نكفر"[99] وفيه تحريض جماعيّ حيث يمزج الشاعر بين الذات والمجموع.

---

91 درويش، 1989: 100.

92 درويش، 1964: 23.

93 ن.م.

94 ن.م.

95 محمود درويش، "أبي"، **الجديد**، ع 2، 1966، ص25.

96 درويش، 1989: 144.

97 درويش، 1966: 25.

98 درويش، 1989: 145

99 ن.م.

في قصيدة "نشيد للرجال"،[100] المقطع الأول محذوف وهو:

"أمامك.. أيها القلب

ولا تنظر

بشوف الكاهن المدنف

إلى الخلف!

ولا تتلف

مع الذكرى.

وكن كالشمس في الصيف

وكالأمطار إن حل الشتاء..

وكن..

إذا نوديت.. كالسيف!.

...

أمامك.. أيها القلب

ولا تندم

على ماض.. ولا تسأم

من الخفقان. إن شبابنا يدعو

فلا تهرم!

وكن في الريح إعصارا..

يهب، يضج، لا يلجم!

...

إلى الأعلى.. إلى الأعلى

ولا تركع

لمحراب. ولا تسمع

نداء الليل. إن مهمة الأضواء أن تسطع

100 محمود درويش، "نشيد للرجال"، **الجديد**، ع3، 1965، ص18-14.

فكن كالضوء يا قلبي

إلى الأعلى.. إلى الأسمى.. إلى الأروع

ودع زبد المياه

وشق صدر البحر يا قلبي

ولا تفزع

...

أمامك.. أيها القلب

وكن كالنهر لا يجري

إلى الخلف

ولا يغفو

فإن مهمة الأنهار أن تجري

وأن تجري.. وأن تجري

وتجرف ما يقاومها

إلى البحر!".[101]

لقــد حذف الشــاعر هذا المقطــع؛ لأنّ الخطاب موجّه فيــه إلى القلب، وبما أنّــه المقطع الأول في القصيدة، فإنّه يحصر الدلالة في هذا المحور، وبذلك فإنّ حذفه فتح لدلالة الخطاب الشــعريّ في القصيــدة وعدم حــصره في القلب. والخطاب تحوّل إلى مونولوج مع الذات وهو أكثر انســجامًا مع ســياق القصيدة المبنيّ على تعدّد الخطاب إلى ذوات مختلفة. كما أنّ الشــاعر يتوسّل أسلوب الإقناع، إقناع الذات، في هذا المقطع ممّا يجعلنا نفترض وجود عنصر الشــكّ فيحاول الشــاعر أن ينفيه. يتمثّل هذا الأسلوب بأسطر مثل: "وكن كالشمس في الصيف/ وكالأمطار إن حل الشتاء./ وكن/ إذا نوديت.. كالسيف!/ فكن كالضوء يا قلبي/ وكن كالنهر لا يجري إلى الخلف".

في مقطع 2، محذوف:

"لأجمل ضفة أمشي

فلا تشفق على عيني

101 درويش، 1965: 14.

من الصحراء

إنّ مرارة الحزن

أحلّيها بسكّر غابتي الخضراء

فتصبح مثل ذوب الخمر في الدنّ".[102]

فالصورة مستوحاة من الطبيعة وهي غير مقنعة في رأينا، وخصوصًا تحلية مرارة الحزن بسكر الغابات فالشاعر يريد أن يبتعد عن مفهوم البطل القادر على كلّ شيء في القصيدة والمنبثق من توسل مظاهر الطبيعة في إبراز بطولته، وعوضًا عن ذلك يشدّد درويش على البطل الذي أفرزه الواقع المأساويّ والذي تحداه. أي يبتعد درويش عن البطل المثاليّ ويؤسّس لمفهوم البطل الواقعيّ في قصيدته.

في المقطع3:

"لأجمل ضفة أمشي

نعم.. أمشي

فإما يهترئ نعلي

أضع رمشي

نعم رمشي

ولا أقف

ولا أهفو

إلى نوم وأرتجف،

لأن سرير من بردوا

ومن ناموا

بمنتصف الطريق.. كخشبة النعش!

تعالوا أيها الأطفال..

والعمال.. والشعراء.. كي نمشي

لأجمل ضفة نمشي

فلن نقهر

102 ن.م. ص15-14.

ولن نخسر..

سوى النعش!".[103]

حــذف الســطر الثاني "نعــم .. أمشي"، وفي الســطر العاشر، تغــيّرت "بــردوا" إلى "ناموا" في المجموعــة،[104] وحذف الســطر الحادي عشر "ومن ناموا"، وقــد كثّف درويش المعنى من خلال الحذف. أمّا السطر الثالث عشر والرابع عشر فقد تغيّر كليًّا وأصبح:

"تعالوا يا

رفاق القيد والأحزان".[105] فكثّف معنى المقارنة بشــقيها: المادّيّ "القيد"، والمعنويّ "الأحزان"، ومن حيث هويّته اليساريّة "رفاق".

في مقطع3: "ثم نصيح: يا رضوان

افتــح بابنا الموعــود"[106] أصبحت "بابك".[107] يجعل الخطاب المباشر بواســطة الكاف الصورة مشهديّة، فيها تجسيد لحاسّة البصر بواسطة أسلوب النداء، والسمع بواسطة الفعل "نصيح"، واللمس بواسطة الفعل الطلبيّ "افتح".

وفي المقطع نفسه:

"سنطلق من حناجرنا

ومن شكوى مراثينا

قصائد.. كالنبيذ الحلو

تكرع في نوادينا

وتنشد في الشوارع

في المصانع

في المحاجر

في المزارع..

في ملاهينــا!".[108] بــدّل الشــاعر بين "نوادينــا" و "ملاهينا". والتغير حاصل لمقتضى الســياق،

103 ن.م. ص15.

104 درويش، 1989: 148.

105 ن.م.

106 درويش، 1965: 15.

107 درويش، 1989: 149.

108 درويش، 1965: 15.

فالنبيذ يشرب في الملاهي، والنشيد في النوادي.

وفي المقطع نفسه:

"سننصب من محاجرنا

مراصد تكشف الأبعاد..

والأعماق.. والأروع" ، تغيّرت إلى "الأبعد والأعمق".[109]

وفي المقطع نفسه أيضًا:

"نعم عرب

لجمنا النيل في مصر!

نعم عرب

وفي الأوراس أطلعنا من الزنزانة الفجرا

نعم عرب

وفي صرواح.. ما عدنا عبيدا

نعبد الصخرا

نعم عرب

وفي بغداد.. في عمان..

في مكة.. في الفيحاء

نبعث مرة أخرى!".[110] حذف كلّ هذا المقطع، قد يكون ذلك بسبب ما يكشفه من انتماء للحزب الشيوعي.

وفي نهاية المقطع:

"ونكتب أجمل الأشعار

عاطفة، وأفكارا، وتنميقا".[111] حذف السطر "عاطفة، وأفكارا، وتنميقا". لأنّه إيضاح وتفسير والحذف في هذا السياق يكثّف المعنى.

في المقطع المعنون بـ "صوت"

109 درويش، 1989: 150.

110 درويش، 1965: 15-16.

111 ن.م. ص16.

"ودربك كله ديجور!

وشعرك؟

راح عهد الشعر يا مغرور".[112] حذف السطر: "وشعرك؟ راح عهد الشعر يا مغرور".

في العنوان الفرعيّ "تعليق على النشيد":

"لئلا تطعم الأطفال

خبز الذلّ والسأم

لئلا تجهض الأزهار والكبريت

"لئلا تطعم الأجساد

أفيونا من الألم".[113] فقد حذف "لئلا تطعم الأطفال خبز الذلّ والسـأم". وبدل "تطعم" أصبحت "تحقـن".[114] ودلالـة الفعل "تحقن" أشـد وقعًـا من دلالة الفعـل "تطعم"؛ لأنّ السـياق متعلّق بالأفيون وقد تكون الدلالة تحمل معنى الإكراه باعتبار الطعام مكانه الفم والحقن غير ذلك.

كذلك أضاف الشاعر العناوين الفرعيّة في المجموعة: مع المسيح، مع محمد، مع حبقوق.

في مقطع "مع محمد":

"رموا أهلي إلى المنفى

وجاءوا يشتروا صوتي

لأخرج من ظلام السجن

ما أفعل".[115] أصبح السـطر الثالث "يشـترون النار من صوتي". أي أنّ الشـاعر عمّق الصورة أكثـر وجعـل الحدّة والنور صفتين أساسـيتين لا يسـاوم عليهما. إضافـة إلى تصحيحه للفعل "يشتروا" الذي حقّه الرفع. وفي مقطع"بقية للنشيد":

"دعوني أكمل الإنشاد

فإن هدية الأجداد

للآباء.. والآباء للأبناء

112 ن.م.

113 ن.م.

114 درويش، 1989: 154.

115 درويش، 1965: 17.

والأبناء للأحفاد".[116] أصبحت "فإنّ هدية الأجداد للأحفاد"[117] ليكثّف المعنى بدلا من تفصيله.

ومكان السـطر: "ويعقد عاقر الشـجر".[118] أصبح الفعل "ويخصب" يحيل إلى عمليّة التزاوج وهو يناسب اللفظ "عاقر".

أمّا نهاية القصيدة في المجموعة فهي "دعوني أكمل الإنشاد".[119] لكن هناك نهاية في نصّ الجديد حذفت في المجموعة:

"مع الكونغو، مع الغابات

مع الأجساد

حين تنز بالعرق المقدس

تسكر الغابات

وتشحذ مدية الجلاد للجلاد

وتكمل رحلة الكونغو

أماما..

والطبول تعانق الميلاد

دعوني أكمل الإنشاد

مع الدانوب والفولغا

مع الأنهار والشلال والأزهار

حيث تعانق الأشجار عنادلها

أنا منهم

أنا ناي بأوركسترا الذين

عيونهم نفضت

غبار الأمس.. والتحمت

برمش الشمس والمستقبل الأجمل

116 ن.م.

117 درويش، 1989: 158.

118 درويش، 1965: 18.

119 درويش، 1989، 158.

أنا أقوى.. أنا أطول

من الزنزانة السوداء

من الأسلاك والصلبان والأعداء

أنا أقول.. أنا أطول

نعم! عربي

أكررهــا.. أكررها.. ولا أخجــل!".[120] وكما يبدو أنّ الحذف فيه نوع مــن تخليص القصيدة من الانتماء الآيديولوجي الواضح.

هنــاك عنوان عامّ "قصائد" يحوي القصائد "قمر الشــتاء/ ولادة الغــد، الصدى، الناي، واحد منا" في **الجديد**.[121]

في قصيدة "قمر الشتاء" المقطع الأول محذوف:

"ناديت ضوءك:

يا سراب النار، يا ظلي

على وجه السماء!

أنا كافر بتوسل العشاق

والحب المضرج بالدماء

فتعال عندي الآن

يا قمر الشتاء!

واقرأ معي شعرا

ونم عندي

ومت..

إن داهمتــك يد الضياء!".[122] قد يكــون الحذف نوعًا من التخلّص من الرومانســيّة الزائدة كما يمثّلها المقطع أعلاه. بالإضافة إلى رغبة الشاعر في تكثيف الرمز في المجموعة.[123]

120 درويش، 1965: 18.

121 درويش، "قصائد"، **الجديد**، ع12، 1964، ص16-14.

122 ن.م.

123 انظر ملاحظة1 ص27.

في المقطع3:

"ويقال كالمتسول المنفي كان

ردّوه عن كل المنازل

وهــو يبحث عن حنــان".[124] تحوّل الفعل إلى "ســيقال"، وبدل المنازل "النوافــذ".[125] والنوافذ كمدخل غير شرعيّ للبيت تدلّ على القسوة التي يحياها المتسوّل.

أمّا عنوان قصيدة الناي، فقد جاء معرّفًا وكأنّ الشاعر يقصد نايًا بعينه لكنّ العنوان في المجموعة جاء نكرة[126] والتنكير فتح لدلالات محتملة أكثر.

في مجموعــة **آخــر الليل**،1967، دار الجليل، عكا. هناك تغير بــين الطبعة الأولى وتلك المثبتة في المجموعة الكاملة. وعليه ستكون الطبعة الأولى أشبه بالمسوّدة، التي أجرى الشاعر تعديلا عليها. في قصيــدة "تحــت الشــبابيك القديمة" يوجــد قبل القصيــدة تقديم غير موجــود في المجموعة الكاملة:[127]

"وإذا كنت أغني للفرح

خلف أجفان العيون الخائفة

فلأن العاصفة

وعدتني بنبيذ

وبأقــواس قــزح".[128] وهو مجتزأ مــن قصيدة : "جواز ســفر"، ضمن المجموعــة. ويعتبر هذا التقديم تفاؤليًّا ينسجم مع دلالة عنوان المجموعة "**آخر الليل**" المفضية إلى التحرّر والخلاص.

في قصيدة "أغنية على الصليب"،[129]

"أنادي وأسأل كيفا"، أصبحت في المجموعة الكاملة "كيف" بدون ألف إطلاق.[130]

في قصيدة "خارج من الأسطورة":

124 ن.م.

125 درويش، 1989: 119.

126 ن.م. ص125.

127 درويش، 1989: 167.

128 درويش، 1967: 5.

129 ن.م. ص11.

130 درويش، 1989: 172.

"يا سيفي المذهب

يا عباءاتي، ويا ثوبي المقصّب

ها أنا أنهض من قاع الأساطير..

وألعب".[131] فإنّ السطر "يا عباءاتي، ويا ثوبي المقصّب" محذوف في المجموعة الكاملة.[132] وقد يكون سبب ذلك تخفيف حدّة القافية في القصيدة. كذلك في المقطع:

"ها أنا أشتم أحبابي وأهلي

فيك يا ذات العيون السود

يا سيفي المذهّب"[133] مكان السطر الأخير "يا ثوبي المقصّب" في المجموعة الكاملة.[134] ويهدف هذا التغيير إلى صنع المفارقة بين المظهر الخارجي وبين الحزن الداخليّ "أشتم أحبائي وأهلي".

في قصيدة "الورد والقاموس":

"وأرى التاريخ في هيئة شيخ

يلعب النرد ويمتصّ النجوم

إنّه يذكر حرّاء وبيت العنكبوت".[135] فالسطر الأخير محذوف في المجموعة الكاملة،[136] لأنّه تقديم تفسير منطقيّ من الشاعر لموقفه من التاريخ، وهو إضافة على الصورة المحكمة في السطرين الأوّل والثاني من المقطع نفسه.

في قصيدة "موّال"، المقدمة محذوفة

"يما مويل الهوى يما ... موبليا

ضرب الخناجر، ولا حكم النذل فيا!".[137] يعتبر هذا البيت محور ولازمة القصيدة، ولذلك أبرزه الشاعر في الطبعة الأولى ثمّ حذفه في المجموعة الكاملة.

بعد المقطع الرابع المنتهي بـ "وأنت عندي دنيا" هناك مقطعان محذوفان في المجموعة الكاملة وهما:

131 درويش، 1967: 15.

132 درويش، 1989: 174.

133 درويش، 1967: 15.

134 درويش، 1989: 175.

135 درويش، 1967: 22-12.

136 درويش، 1989: 179.

137 درويش، 1967: 27.

"قالوا: تحب الجميلة؟

فقلت: حبّي عبادة

الشَعر أحلى خميلة

والصدر أغلى وسادة

والعرس درب بطولة.

****

خسرت نخب الأضاحي

وما شربت الليالي

لا بأس إنّ الجراح

ورد الرجال الرجال

ومهرجان الصباح".[138]

حذف الشاعر هذين المقطعين الغزليين ليحدّد جوّ القصيدة العام وهو حب الوطن وإعلان انتمائه له.

في قصيدة "لا تنامي"[139] تغيرّ العنوان في المجموعة الكاملة إلى "لا تنامي حبيبتي".[140] أي أنّ الشاعر حدّد الدلالة بالمحبوبة. وفي المقطع الثاني:

"لا تنامي حبيبتي

جرحنا صار أوسمة

صار نارا على قمر!".[141]

أصبح السطر الأخير "وردًا في قمر"[142]. فلفظ الورد يناسب ويتساوق سياقيًّا مع الأوسمة كطقس يبرز فيه الجرح أيقونة للعذاب الفلسطينيّ.

138 درويش، 1967: 32.

139 ن.م. ص37.

140 درويش، 1989: 187.

141 درويش، 1967: 37.

142 درويش، 1989: 187.

في قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"، المقدّمة محذوفة، وهي جزء من متن القصيدة:

"حدثني عن حبه الأول

فيما بعد

عن شوارع بعيدة

وعن ردود الفعل بعد الحرب

عن بطولة المذياع والجريدة

وعندما خبأ في منديله سعلته:

أنلتقي

أجاب: في مدينة بعيدة".[143] يلخّص درويش في هذا المقطع موقف الجنديّ، الذي امتحن إنسانيته فرفض أن يكون جلادًا.

في المقطع الثاني:

"رأيت ما صنعت

زنابقا حمراء

فجرتها في الرمل".[144] بدلت لفظة "زنابقا" بـ "عوسجة".[145] والعوسج نبات شوكيّ وفي هذا المعنى قد يساوق معنى التفجير في المقطع. وفي المقطع الرابع:

"لا مغربها

وإنني أرفض أن أموت..

أن أحارب النساء والصغار

كي أحرس الكروم والآبار

لأثرياء النفط والمصانع الحربية!".[146] المقطع محذوف في المجموعة الكاملة عدا السطر الأوّل.[147] وقد يدلّ السطر الأخير، الذي يعكس موقف الشاعر الواضح من أثرياء النفط على سبب الحذف. فالشاعر لا يريد أن يكون معارضًا سياسيًّا بالمعنى المباشر والصريح.

143 درويش، 1967: 47.

144 درويش، 1967: 53.

145 درويش، 1989: 198.

146 درويش، 1967: 58.

147 درويش، 1989: 200.

في قصيدة "أزهار الدم"، المقدمة محذوفة:

"غابة الزيتون كانت دائما خضراء

كانت يا حبيبي

إن خمسين ضحية

جعلتها في الغروب

بركة حمراء.. خمسين ضحية

يا حبيبي

لا تلمني..

قتلوني..

قتلوني..

قتلوني.." .[148]

وتعتبر هذه المقدمة تجسيدًا للجوّ العامّ للمجموعة كما يعكسها أيضا العنوان "أزهار الدم". فهو نشيد للضحيّة ولشهداء كفر قاسم 1956.

في قصيدة "الموت مجانا":

"تناديني: تعال!

يا كفر قاسم! ليس قايين أخي

إنّي شهيد الأصدقاء

إنّي أخاف على المحبة من أساطير الشقاء".[149] محذوف في المجموعة الكاملة عدا السطر الأول.[150] قد يكون إنكار الضحية لأخوّة قايين، وقد استعمل الشاعر اللفظ العبريّ ولم يوظف الاسم قابيل، تعبيرًا عن استنكاره لما حدث في كفر قاسم، لكن إنكار هذه الأخوة إثبات للأصل فيها، لذلك نعتقد أنّ الشاعر حذفها؛ لأن الأخوّة لا تفعل مثل هذه المجزرة.

في "أغنيات إلى الوطن"، المقدمة كنصّ موازٍ غير موجودة:

148 درويش، 1967: 67.

149 درويش، 1967: 78.

150 درويش، 1989: 212.

"سدّوا علي النور في زنزانة

فتوهّجت في القلب شمس مشاعل

كتبوا على الجدران رقم بطاقتي

فنما على الجدران مرج سنابل

أغمدت في لحم الظلام هزيمتي

وغرزت في شعر الضياء أناملي

فإذا احترقت على صليب عبادتي

أصبحت قديسًا بزي مقاتل!".[151]

وهــذه المقدمة تهيئة للجوّ المتفائل الذي يحثّ على التشــبّث والصمــود والمقاومة، وهي جزء من أغنية الوطن كما يجسدها العنوان.

في قصيدة "جبين وغضب":

"وطني ! يا أيّها النسر

الذي يغمد منقار اللهب

في عيوني

عــبر قضبان الخشــب".[152] في المجموعة الكاملة محذوف الســطر الأخــير وأثبت درويش مكانه "أين تاريخ العرب".[153] يحوّل الشــاعر المعنى من المحلّي، الســجن "قضبان الخشب" إلى معنى أوســع فيَليه تحويل الصراع من محليّته إلى موضعته في ســياق التاريخ البطوليّ للعرب، ومن ثمّ يصبح السؤال الإنكاريّ مفارقًا للواقع الذي يصفه الشاعر. كذلك المقطع:

"وجبيني منزلا للقبرة

أيّها النسر الذي

لست جديرًا بجناحك

إنّني أوثر إكليل اللهب

وطني، إنا ولدنا وكبرنا بجراحك

151 درويش، 1967: 105.

152 ن.م. 107.

153 درويش، 1989: 233.

وأكلنا شجر البلوط..

كي نشهد ميلاد صباحك".[154] في المجموعة الكاملة محذوف عدا السطر الأوّل. يقدّم هذا المقطع المحذوف مشاعر الشاعر بتقريريّة يحدّد فيه وظيفة الشاعر إيثار إكليل اللهب والمقاومة، وتحديد وظيفة الوطن المليء بالجراح والذي سينتصر. قد تكون هذه التقريرية سببًا في حذف الشاعر للمقطع، حتى يجعل السطر الأخير "وجبيني منزلا للقبرة" كنهاية للقصيدة يتماهى فيها مفهوم المكان بين الجسد وجغرافيا الوطن.

في قصيدة "ردّ الفعل"،

"أغمدت في لحم الظلام هزيمتي

وغرزت في شعر الضياء أنامـلي".[155] في المجموعة الكاملة" الشموس".[156] قد يكون الجمع في الشموس إضافة إلى الصورة البصريّة للشمس، التي يتناغم فيها شكل الشعاع والشعر السبب في التغيير.

في قصيدة "الأغنية والسلطان"، في نهايتها في المجموعة الكاملة إضافة على السطر الأخير "لنداء العاصفة".[157]

"فلتهب العاصفة

فلتهب العاصفة".[158] هذا التكرار يبين شدّة الصراع المتمثل في العنوان بين أغنية الحريّة وبين السلطان.

في قصيدة "جواز سفر"

"كلّ المناديل التي لوحت

كلّ العيون السود

كلّ العيون

كانت معي، لكنّهم

قد أسقطوها من جواز السفر".[159]

154 درويش، 1967: 108.

155 ن.م. 118.

156 درويش، 1989: 240.

157 درويش، 1967: 130.

158 درويش، 1989: 248.

159 محمود درويش، "جواز سفر"، **الجديد**، ع11، 1968، ص10.

السـطر "كلّ العيون السود" محذوفة في مجموعة **حبيبتي تنهض من نومها** 1970،[160] وهو يفعل ذلك للابتعاد عن التحديد وخصوصًا يوظّف الشـاعر أسلوب الأنافورا المتمثّل بتكرار لفظ كلّ. أي أنّ صفة التعميم غالبة على القصيدة.

في قصيدة "ميتة بلا كفن".[161] أصبح العنوان "قتلوك في الوادي"، في مجموعة **أحبك أولا أحبك** 1972.[162] والتغير نابع من كون العنوان الأول وصفًا لواقع ينمّ عن السلبية والتسليم في وصفه، بينما في العنوان الثاني هناك نوع من الاتهام المبطّن بالفعل "قتلوك"، أي أنّ العنوان انتقل من البنية السلبيّة إلى البنية التحريضيّة.

كما أنّ المقدّمة محذوفة؛ لأنّ الشـاعر يسعى إلى تحرير النصّ من شرطه التاريخيّ وهي مقدّمة الناشر.[163]

المقطع رقم 1 محذوف:

"– هي أول الدنيا

ومنتصف الطريق أنا

وحبي ملحمة.

جسمي يرادف كلّ نافذة محطمة

وشمس معتمة.

عدنا من الموت القديم

بموعد الموت الجديد...

ولم نمت.

كلّ المشانق أوسمة.

---

160 درويش، 1989: 356.

161 محمود درويش، "ميتة بلا كفن"، **الجديد**، ع8، 1970، ص29–25.

162 درويش، 1989: 412.

163 "نشرت جريدة "**أنباء موسكو**" قصيدة لشاعرنا محمود درويش، وقدّمت فيها بالكلمة التالية: منذ تجاوزت أصوات شـعراء المقاومة في إسرائيل –وفي مقدّمتهم محمود درويش– أسـوار السـجن الكبير.. إسرائيل.. سرى في عروق الشعر العربـيّ دم جديـد. وأنصت الجميـع إلى هذا النبض الخافق العنيف، والذي يحمل في كلّ كلمة رائحة الجذور المتشـبّثة بالأرض... وأصبح الشعر تكفيرًا وميلادًا وتمرّدًا وثورة.

وقد اقتحم محمود درويش كالفارس المعلّم، الحصون الصدئة التي سجنت أرواحنا، وحمل إلى نفوسنا مجد الحرائق.. همسة في عذوبة سحبة كمان... وصيحة حبلى بالبركان... وعرّانا أمام الشمس لنتطهر...

ولقد تفضل محمود درويش– ضيف موسكو الآن_ فخصّ "**أنباء موسكو**" بهذه الرائعة الجديدة، التي ولدت في ربيع موسكو الذي أخذت سواعده الخضر تطوّق كلّ شيء". درويش، 1970: 25.

وبكلّ ما أوتيت من عسف الحياة

أصيح: فلتحيَ الحياة.

النهر ضاعت ضفتاه

والرمل يفترس الجباه

وتحالف الشيطان، في ميدان إعدامي

تحالف والإله

وأنا أصيح... أصيح:

فلتحيَ الحياة!

وأنا أحب حبيبتي الأولى

وحبي مذبحة..

هي أول الدنيا...

وكلّ طفولة أخرى.. مزاج!".[164] قد تكون نبرة التشــاؤم والمزاوجة بين تحالف الشــيطان والإله هي ما دعت الشاعر إلى حذف هذا المقطع. إضافة إلى أنّ الاستعارة قريبة جدًّا من لغة الشعارات مثل: "كلّ المشانق أوسمة"، والخطاب المباشر طاغ على لغة المقطع "فلتحيَ الحياة".

في المقطع 5:

"ونصيبنــا منها... خيــال"،[165] أصبحت "بريد".[166] تحويل المعنى مــن البعد المعنويّ إلى البعد الفيزيائيّ. وفي الأسطر:

"حريّة

وحمامة

ورضا يسوع".[167]

لفظ "حريّة" محذوف قبل "وحمامة". قد يكون ســبب الحذف الابتعاد عن المباشرة في الفكرة وتكراراها بأكثر من وجه، وخصوصًا أنّ لفظ حمامة يستدعي دلالة الحريّة. في السطر:"عائشة

164 درويش، 1970: 26.

165 ن.م. ص27.

166 درويش، 1989: 417.

167 درويش، 1970: 27.

تــودّع زوجهــا"،[168] بعده إضافــة "وتعيش عائشــة".[169] هــذه الإضافة التفــات إلى دور المرأة الفلسطينيّة في النضال. كما أنّ اختيار الاسم يدلّ على المسمّى برمزيّة شفّافة.

في الســطر "حين نبحــث عنك في لحم الخنــادق"،[170] أصبح بــدل "في لحم الخنــادق"، "تحت المجــزرة".[171] قد يكون الظرف "تحت" هو المهــمّ في التغيير إذ يعكس معنى الطحن والاندمال والمحو كما يستدعيه السياق.

وفي الســطر "ولتبــق كلّ زنابق الكــفّ النبيّة في حديقتهــا"[172] أصبحت مكان لفــظ "النبية"، "الندية".[173] ولعله تصحيف.

في المقطع 6:

"يا قبلة نامت على سكين

سلطانة القبل".[174] أصبحت "تفاحة"،[175] مكان "سلطانة". ولفظ التفاحة فيه إحالة إلى الإغواء وإلى العلاقــة الأولى مــع الأنثــى. و"كفواكه الأمــل"[176] أصبحت "كحديقة".[177] حــوّل الأمل إلى جغرافيا حتى يمكن تحقيقها على أرض الواقع.

"البرتقال يضيء رغبتنا"،[178] أصبحــت "غربتنا"،[179] ولعله تصحيف. و لفظ الغربة أكثر عمقًا لما يحيل على علاقة الفلســطينيّ ببلاده، وبشــدّة ما يعنيه في الغربة فتصبح مكوّنات الجغرافيا حنينًا يلجأ إليه.

إضافــة إلى هذه التغيــيرات هناك تغيير يجريه درويش حتى لا يقع في شرك التأويل الســطحيّ لنصّه. نلاحظ ذلك في قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية". في مجموعة أحد عشر كوكبا، 1992.

---

168 ن.م.
169 درويش، 1989: 417.
170 درويش، 1970: 27.
171 درويش، 1989: 418.
172 درويش، 1970: 28.
173 درويش، 1989: 418.
174 درويش، 1970: 28.
175 درويش، 1989: 419.
176 درويش، 1970: 28.
177 درويش، 1989: 420.
178 درويش، 1970: 28.
179 درويش، 1989: 420.

"لم أكن عاشقا كي أصدق أن المياه مرايا،

مثلما قلت للأصدقاء القدامى، ولا حب يشفع لي

مـذ قبلـت "معاهدة الصلح" لـم يبق لي حاضر".[180] وقـد غيرّ درويش "معاهـدة الصلح" إلى "معاهـدة التيـه" في المجموعـة الكاملـة.[181] وفي قصيدة "للحقيقـة وجهان والثلج أسـود" في المجموعة ذاتها:

"من سينزل أعلامنا: نحن، أم هم؟ ومن

سوف يتلو علينا "معاهدة الصلح"، يا ملك الاحتضار".[182]

وقد غيّر درويش: "معاهدة الصلح" إلى "معاهدة اليأس" في المجموعة الكاملة.[183]

يـرى الباحث عادل الأسـطة هذا التغيير ضمن تنازل المثقف للسـياسيّ: "وهكذا يرضخ الثقافيّ للسياسيّ".[184] كما يرى التغيير في شعر درويش يندرج ضمن علاقة السياسي والمثقف:

"يتوصّل المتأمّل لعلاقة الثقافيّ بالسياسيّ إلى النتيجة التالية: تظلّ هذه العلاقة علاقة تصالح ما دام الثقافيّ والسياسيّ يسيران معًا فكرًا وممارسة، فإذا ما اختلفا وجب على الثقافيّ أن يختار أحد الحلول التالية: المواجهة وما يترتّب عليها من قمع وسـجن واضطهاد وربّما القتل، أو الخضوع ومـا يترتّـب عليه من تذويب الذات الثقافيّة في الذات السياسـية وترداد خطـاب الثانية وهي لا تؤمن به، أو المحافظة على وضع فيه قدر من التصالح مع الذات والآخر، وهنا لا يلجأ الثقافيّ إلى التعبير، عن وجهة نظره بأسـلوب مباشر وإنّما يحـاور ويناور ويرتدي قناعًا يختفي وراءه أو العيـش في المنفـى، وهنا يتصالح المرء مع الذات فقط، وينجم عن ذلك حالات قد تكون أقسى من البقاء في الوطن مثل الغربة والاغتراب والوحدة أو الصمت".[185]

هنـاك نوع آخر مـن التعديل الذي يجريه الشـاعر على قصائده أثناء الإلقـاء، وفي اعتقادنا أنّه يوظـف هـذا التعديل من أجل الحفاظ على التواصل فيما بينه وبـين الجمهور. وتصبح القراءة نوعًـا من التوازن بين المشروع الجماليّ وبين التواصل الخطابيّ. سـأعرض لثلاثة نماذج في هذا

180 درويش، 1993: 15.

181 درويش، 1994: 482.

182 درويش، 1993: 19. انظر الأسطة، 1997: 73.

183 درويش، 1994: 485.

184 الأسطة: 1997: 72. "ويتكلّم المرء هنا عن ثلاثة أنواع من التغيير في أشعار الشاعر. التغيير الجماليّ والتغيير السياسي والتغيير الدينيّ، وما يهمّنا هو الثاني، وإن كان في هذا ظلم للشاعر".

185 الأسطة: 1997: 80.

الصدد، الأوّل في قصيدته التسجيلية "مديح الظلّ العالي"، 1983.

"الله أكبر

هذه، آياتنا، فاقرأ

باسم الفدائي الذي خلقا

من جرحه أفقا".[186]

وفي قراءة الشاعر: "من جزمة أفقا"، وقد يكون هذا التغيير الدينيّ الذي أشار إليه الأسطة. لأنّ الشــاعر يحاور تناصيًّا ســورة العلق "اقرأ باســم ربك الذي خلق".[187] كما أنّه يجعل الفدائيّ بمرتبــة الإلــه إذا ما قابلنا بين النصّ الحاضر، نصّ القصيدة، وبين الآية. وهذا النوع من التمرّد يصوّر الحالة الشعوريّة بعد خروج الفلسطينيّين من بيروت.

المثال الثاني في قصيدة "سأقطع هذا الطريق"، من مجموعة **ورد أقل** 1986.

تنتهي القصيدة:

"تضيق بنا الأرض أو لا تضيق. سنقطع هذا الطريق الطويل

إلى آخر القوس. فلتتوتر خطانا سهاما. أكنا هنا منذ وقت قليل

وعمّا قليل سنبلغ سهم البداية؟ دارت بنا الريح دارت، فماذا تقول؟

أقول: سأقطع هذا الطريق الطويل إلى آخري... وإلى آخره".[188]

وقد زاد عليه في الإلقاء في السطر الأخير:

"وأرمــي كثيرًا من الورد في النهــر قبل الوصول إلى وردة في الجليل".[189] من الواضح أنّ الزيادة تهدف إلى توصيل رســالة القصيدة بشــكل واضح إلى المتلقين، وبذلك يوازن درويش بين نصّه المكتوب المتحرّر من وطأة الظرف التاريخيّ، وبين نصّه الملقى، الذي يزيد عليه ما يمكن تشبيهه بحبل السرّة بينه وبين القارئ؛ فلا يجعل شــعرة التواصل المســتمر طيلة نصف قرن تنقطع.

أمّا المثال الثالث فهو في قصيدة "كحادثة غامضة" من مجموعة **لا تعتذر عما فعلت** 2004.

186 درويش، 1994: 20-19. انظر الأسطة، 1997: 72.

187 العلق، 96: 1.

188 ن.م. ص323.

189 http://www.youtube.com/watch?v=WViRbJul0Ng&feature=related

"وقلت: تعلمت منك الكثير. تعلمت

كيف أدرّب نفسي على الانشغال بحب

الحياة، وكيف أجدف في الأبيض

المتوسط بحثًا عن الدرب والبيت أو عن ثنائيّة الدرب والبيت/

لم يكترث للتحيّة. قدّم لي قهوة.

ثمّ قال: سيرجع أوديسكم سالمًا،

سوف يرجع.../ ".[190]

وقد قرأ درويش هذا المقطع على النحو التالي علمًا أنّ عنوان القصيدة أصبح "في بيت ريتسوس":

"وقلت أخيرًا: تعلّمت منك الكثير. تعلّمت منك كيف أحبّ الحياة.

كيف أدرّب نفسي على الانشغال بحب

الحياة، وكيف أجدف في الأبيض

المتوسط.

لم يكترث للتحية. قدم لي قهوة.

ثم قال: سيرجع أوديسكم سالما،

سوف يرجع...

آه فلسطين يا اسم ترابي

ويا اسم السماء ستنتصرين".[191]

يؤكّد هذا المقطع ما ذهبنا إليه سابقا من كون درويش يسعى إلى الحفاظ على حالة التواصل المميّزة والدائمة بين ملفوظ الشعر وبين جمهوره. وهذه الزيادة مأخوذة من البداية، أي أنّ الشاعر بدّل ترتيب بعض مقاطع القصيدة، ليلائم ختام إلقائه مع الجمهور، تقتضي هذه الملاءمة نهاية متوازنة بين الجماليّ والوطنيّ.

يعكس ذلك موقف درويش من الموازنة بين الجماليّ والسياسيّ. ويجيب درويش عن العلاقة بينهما بقوله:

"دائما أقع في حيرة من أمري تجاه ما أختار. أريد، أوّلا، أن أرضي نفسي الشعريّة، وأريد أيضًا

190 درويش، 2004: 156-155.

191 http://www.youtube.com/watch?v=QLVKmFnlJRs

أن أرضي الذائقة الشـعريّة العامّة، وأريد أن أرضي بعض المتطلّبات المحيطة بهذا الجوّ، وأختار في اللحظة الأخيرة ما سـأقرأ. ولكن، في الأمسـية الأخيرة بمسرح محمد الخامس، اخترت أن أقرأ بعـض المقاطع من حالة حصار، لأنّني أشـعر بأنّ الجمهور يطالبنـي ـ دون أن يعلن عن ذلك ـ بأن أقول شـيئًا عن الوضع في بلادي، خاصّة وأنّ حالة الحصار في فلسـطين مسـتمرّة، سواء كان حصـارًا عسـكريًّا أو سياسـيًّا أو اقتصاديًّا أو ثقافيًّا. وبالتالي، بـدأت بقراءة هذه المقاطع لأعلـن هويّتي الوطنيّـة في البداية، ثمّ أعلن هويّتي الشـعريّة التي هي خـارج حدود الوطنيّات والقوميّات، بل العكس هي تسبح في فضاء إنسانيّ أوسع".[192]

يلخّص درويش معادلة الجماليّ والالتزام الوطنيّ: "فالشاعر الحصيف المدرّب يستطيع أن يجد توازنًا بين واجبه الأخلاقيّ وواجبه الجماليّ".[193]

في المجموعـة الأخـيرة **لا أريد لهذه القصيـدة أن تنتهي**، 2009، أثير الكثـير من الجدل حول صحّـة بعـض الجمل الشـعريّة وزنًا، وهذا نابع مـن أنّ جزءًا من المجموعة مـا زال قبل رحيل درويـش قيـد التنقيح والتحريـر: "كان درويش يقـول لنا إنّه لن يترك نصوصًـا غير مكتملة، أو رسـائل، وإنّ على الباحثين أن لا يتعبوا أنفسـهم، لأنّهم لن يجدوا شـيئًا. لكن للأسـف، وعلى الرغم من حرصه الشديد، فلقد ترك لنا محمود هذه القصائد. لذا كان تردّدي كبيرًا أمامها. هل يجوز نشرها؟ وإذا لم ننشرها فماذا نفعل بها؟ لكنّ سـؤالا آخر طرح نفسه بقوّة، هل يحق لنا عدم نشرها؟ وتركها تاليًا في أرشـيف الشـاعر حيث يمكن أن تنشر مبعثرة أو مجتزأة من قبل الدارسـين الذين سـيوضع ما وجدناه من أرشـيف درويش في تصرّفهم؟ بالطبع لا يحقّ لأحد إتلاف أيّ ورقة، وحده الشـاعر كان يملك هذا الحقّ. لذا اسـتقرّ الرأي على نشرها كلّها من دون

192 عبد الصمد بن شريف، http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/BinSharif-Interview.xml

يبيّن درويش كذلك موقفه من العلاقة بين نصّه والقارئ: "ضمن مشروعك الشعريّ، أنت تراهن على قارئ ضمنيّ يتجاوز المباشرة والنزعة الحماسيّة والخطابيّة إلى ما هو أعمق، بمعنى أنك تتيح له فسحة للتأمّل. هل يعني هذا أنّك أريح ممّا كنت في السابق؟

من حسن حظّي أنّي عوّدت قارئي أنّني لا أكرّر ما قرأت سابقًا، ولا أكرّر النفس الشعريّ القديم الحماسيّ أو المباشر أو غيره من الوصفات التي لم تعد تتفق مع جماليّة الشعر. ومن حسن حظّي أكثر أنّني كسبت ثقة القارئ، فأصبح راضيًا عمّا أقدّمه له من جديد. بل بالعكس، إنّه يتوقّع منّي أن أقدّم له جديدًا، لا أن أكرّر قراءات قديمة أو الأشعار التي كان يحبّها. هذه الثقة التي أعطاني إيّاها القارئ سمحت لي بتطوير أدواتي الشعريّة وبالبحث عن تطوير جماليّات القصيدة، وبالتالي أصبح القارئ أحد نقّادي الذين ساعدوني على التطوّر. وأنا، كذلك، ساعدت القارئ على أن يتحرّر من ذائقة شعريّة ما نحو ذائقة شعريّة أرقى، تكون فيها العلاقة بين الجماليّ والإنسانيّ علاقة أكثر انسجامًا من الشعر المباشر أو الشعر السياسيّ الخطابيّ." ن.م.

193 محمد شعير، حوار مع محمود درويش، **أخبار الأدب**، ص16، ع494، 29- 12-2002.

استثناء".[194]

وقد كثرت المقالات حول هذا الشأن[195] وقد برزت الباحثة ديمة الشكر في تخريج إحدى مسوّدات قصيدة درويش. تقول الباحثة:"المسوّدة ورشة الموهبة، فيها ما فيها من تصحيحات قليلة، وفيها ما فيها من إشارات ثمينة تدلّ على ذلك "القلق" الذي طبع درويش بميسمه، فهو الشاعر البرم الذي لا يرضى بمنجزه، وهو الدقيق الحريص على ألا يفلت منه الإيقاع".[196]

تؤكّد ديمة الشكر ما ذهبنا إليه في الدراسة من أنّ درويش منذ بداياته كان هاجسه مشروعه الجماليّ بشكل أساسيّ.

تلخيص:

نخلص إلى أنّ الشاعر محمود درويش اهتمّ جماليًّا بالشكل الشعريّ عنده، وقد وازن بين الالتزام الوطنيّ والجماليّ، مع تغليب الأخير على مشروعه الشعريّ منذ بداياته بحسب تصريحاته من جهة، وبحسب ما أثبتته الدراسة.

كما يجدر بالذكر أنّ التغييرات أو التنقيح الذي أجراه درويش في شعره جاء على مستوى تغيير العنوان، النصّ الموازي، تبديل المفردات، تغيير ترتيب الأسطر، الإضافة ثمّ توظيف تقنيّة الحذف، التي استعملها بكثرة حتى السبعينات وخصوصًا في نصوص قصائده، التي نشرت في مجلة **الجديد** في هذه الفترة. وقليلة هي التغييرات التي جاءت لأسباب سياسيّة أو دينيّة. كما تمثّل التنقيح والتهذيب في عمليّة إقصاء العديد من قصائده على مدار مسيرته الشعريّة، مثل القصيدة الشهيرة "عابرون في كلام عابر"، وقصيدة "محمد" التي قالها في محمد الدرة الطفل المقتول، و"خطب الدكتاتور الموزونة"، يمكن تفسير هذا الإقصاء برغبة درويش في تحرير

194 خوري، 2009: 21.

195 الشكر، http://www.daralhayat.com/print/45308

196 "ونجد مثالا حيًّا لذلك في قصيدة "نسيت لأنساك" التي تتميز بشكلها، إذ تتألّف من خمسة مقاطع متساوية، يحتوي كلّ منها على أربعة سطور تنتهي بقافية الراء المطلقة، يليها سطر مزيّن بقوسين وقافية أخرى هي اللام المطلقة، على نحو يؤدي فيه هذا السطر دورًا رئيسًا في رفد القصيدة بصوت ثانٍ خافت، يقع عليه تكثيف المعاني المنسابة من السطور الأربعة الأولى، ثمّ حقنها باستعارة أعلى. وهو ما حدث في المقاطع كلّها باستثناء السطر الأخير ذي القوسين من المقطع الأخير، إذ كتب درويش "حاضري خيمة... وغدي منزلُ"، حيث لا خروج عن الوزن (المتقارب) والقافية المعتمدين في القصيدة، لكن هروب المعنى إلى ما هو جاهز وربّما مغلق جرّاء استهلاكه جماليًا، دفع درويش إلى شطب الجملة برمتها ليكتب "حاضري غيمةٌ... وغدي مطرُ"/، ما يعني أنّ التنقيح لديه يرتبط تمامًا بالمعنى لا بالوزن الذي يتقنه. فالمعنى الثاني ليس أكثر دقّة فحسب، بل هو ينسجم أيضًا مع المرحلة الثانية للكتابة، إذ إنّ درويش- ناقد نفسه الأول- كان واعيًا لهذه النقطة". انظر، الشكر، "كيف يصحّح محمود درويش نفسه بنفسه"، الحياة اللندنية، 8-7—2009.

مشروعه الشعريّ من قصائد ردّ الفعل، أمّا النوع الثالث من التنقيح فقد تمثّل في زيادة وحذف وتبديل على النصّ الملقى، وقد بيّنت الدراسة أنّ التغييرات صبّت في إرضاء ذوق الجمهور وطنيًّا في المقــام الأول، ومن ثــم ينطلق درويش في إلقاء قصائده التجريبيّــة الجماليّة في المقام الثاني، وكأنّ هــذا الإلقــاء هــو الخيط الرابط بينه وبــين الجمهور يحافظ عليه درويــش، لأنّه يمهّد له الانتقال في كلّ مرّة إلى تجارب جماليّة أخرى.

لــم تكن قراءتي للتعديلات التي أجراها درويش قطعيّة بل ظنيّة محتملة، وقد تتغيّر في بعضها بتغــيّر القراءات، وبذلك تكون القراءة ذاتها للنصّ قــراءة غير نهائيّة، قد أجري عليها تعديلات في قراءات لاحقة. مثل الشــاعر الذي يعتقد أنّه يحوّل مســوّداته نصًّا ناجزًا نهائيًّا، لكنّه يجري تعديلات أخرى على الناجز فيصبح من هذا المنظار النصّ الســابق في دلالته الواســعة، المسوّدة، المطبوع في مجلة، والمطبوع في مجموعة، والمقروء، نصًّا غير نهائيّ.

المراجع

إبراهيم، 1961	إبراهيم، حنا (1961)، "حول ديوان عصافير بل أجنحة"، **الجديد**، ع1، كانون الثاني.
الأسطة، 1996	الأسـطة، عادل (1996)، **ظواهر سـلبية في مسيرة محمود درويش الشـعرية وأبحاث أخرى**، نابلس: منشـورات الـدار الوطنية للترجمة والطباعة والنشر والتوزيع.
الأسطة، 1997	الأسـطة، عـادل (1997)، "إشـكالية الشـاعر والسـياسي في الأدب الفلسـطيني، محمود درويش نموذجا"، **كنعـان**، ع87، الطيبة: مركز إحياء التراث العربي.
الأسطة، 2003	الأسـطة، عادل (2003)، "الشـاعر وصياغات نصـه: محمود درويش مثالا قراءة الأدب قراءة تكوينية"، **مواقف**، ع 36-37، الناصرة.
خوري، 2009	خوري، إلياس (2009)، **حكاية الديوان الأخير**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
بيضون، 1995	بيضـون، عبـاس (1995)، "محمود درويش، من يكتـب حكايته يرث أرض الحكاية"، **مشارف**، ع3، حيفا: عربسك.
الثعالبي، 1972	الثعالبـي، أبـو منصور (1972)، **فقـه اللغـة وسر العربية**، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، د.م.
الجاحظ، 1990	الجاحظ (1990)، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السـلام هارون،ج 2، بيروت: دار الفكر.
درويش، 1961	درويش، محمود (1961)، "وعاد في كفن"، **الجديد**، ع 10.
درويش، 1962	درويش، محمود (1962)، "الحزن والغضب"، **الجديد**، ع 12.
درويش، 1963	درويش، محمود (1963)، "بطاقة هوية"، **الجديد**، ع 3، ص 9.
درويش، 1963	درويش، محمود (1963)،"4 قصائد"، **الجديد**، ع 8-9.
درويش، 1963	درويش، محمود (1963)،"رسالة من المنفى"، **الجديد**، ع 10.
درويش، 1963	درويش، محمود (1963)، "؟"، **الجديد**، ع 6.
درويش، 1964	درويش، محمود (1964)، "أغنيتان عن الصمود"، **الجديد**، ع 4.

درويش، 1964	درويش، محمود (1964)، "الرباط، **الجديد**، ع 3.
درويش، 1964	درويش، محمود (1964)، "الصوت والخطوة"، **الجديد**، ع 7-8.
درويش، 1964	درويش، محمود (1964)، "أهديها غزالا"، **الجديد**، ع 7-8.
درويش، 1964	درويش، محمود (1964)، "قصائد"، **الجديد**، ع12.
درويش، 1965	درويش، محمود (1965)، "المؤمن"، **الجديد**، ع1.
درويش، 1965	درويش، محمود (1965)، "نشيد للرجال"، **الجديد**، ع3.
درويش، 1966	درويش، محمود (1966)، "أبي"، **الجديد**، ع 2.
درويش، 1968	درويش، محمود (1968)، "جواز سفر"، **الجديد**، ع11.
درويش، 1970	درويش، محمود (1970)، "ميتة بلا كفن"، **الجديد**، ع8.
درويش، 1989	درويش، محمود (1989)، **الأعمال الكاملة**، ج1، بيروت: دار العودة.
درويش، 1993	درويش، محمود (1993)، **أحد عشر كوكبا**، بيروت: دار الجديد ، ط3.
درويش، 1994	درويش، محمود (1994)، **الأعمال الكاملة**، ج2، بيروت: دار العودة.
درويش، 2004	درويش، محمود (2004)، **لا تعتذر عما فعلت**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
درويش، 2009	درويش، محمود (2009)، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
دكروب، 1969	دكروب، محمد (1969)،"محمود درويش حياتي وقضيتي وشعري"، **الجديد**، ع3، حيفا.
حاتم، 1994	حاتم، عماد (1994)، **أساطير اليونان**، بيروت: دار الشرق العربي، ط2.
المصباحي، 1998	المصباحي، حسونة (1998)، "حوار مع محمود درويش"، **فصل المقال**، الناصرة، 2، 7 -11، 3-12-1998.
شعير، 2002	شعير، محمد (2002)، "حوار مع محمود درويش"، **أخبار الأدب**، ع494، **القاهرة**، 29- 12-2002.
الشكر، 2009	الشكر، ديمة (2009)، "كيف يصحح محمود درويش نفسه بنفسه"، **الحياة اللندنية**، 7-8-2009.

عبد العظيم، 1992 عبـد العظيم، محمـد (1992)، "معاني النص الشـعري، طرق الإنتاج وسـبل الاسـتقطار"، **صناعة المعنى وتأويل النص**، مج8، منشورات كلية الآداب بمنوبة تونس.

راي، 1987 راي، وليـم (1987)، **المعنـى الأدبي من الظاهراتيـة إلى التفكيكية**، ترجمة يوئيل عزيز، بغداد: دار المأمون.

الصكر، 1994 الصكـر، حاتم (1994)، **كتابة الذات دراسـات في وقائعية الشـعر**، عمان: دار الشروق.

صمود، 1999 صمـود، حمـادي (1999)، **مـن تجليـات الخطاب الأدبـي، قضايا نظرية**، تونس: دار قرطاج للنشر والتوزيع.

كيربرات-أوريكيوني، 2008 كيربرات-أوريكيوني، كاترين (2008)، **المضمر**، ترجمة ريتا خاطر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

الكيلاني، 2002 الكيلاني، مصطفى (2002)، **ثقافة المعنى الأدبي**، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر.

القمحاوي، الورداني 1997 القمحـاوي، عـزت، محمـود الوردانـي (1997)، "حوار مع محمود درويش"، **أخبار الأدب**، القاهرة 9-2-1997.

وازن، 2006 وازن، عبـده (2006)، **الغريب يقع على نفسـه**، بـيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر.

Taha, 2004 Taha, Ibrahim (2004)," Literary draft: The semiotic Power of the Lie", **Somiotica** 152-1/4, 159- 177.

مواقع إلكترونيّة:

http://www.nizwa.com/articles.php?id=768

http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Dakrub-Interview.xml

http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005/mahmood.htm

http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Sultani-Interview.xml

http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/BinSharif-Interview.xml

http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Samir-Interview.xml

http://www.daralhayat.com/print/45308

http://www.youtube.com/watch?v=QLVKmFnlJRs

http://www.youtube.com/watch?v=WViRbJul0Ng&feature=related

http://www.nizwa.com/articles.php?id=768

الشيخ مبروك بين الاتباع والإبداع

جـريـس نـعيـم خـــوري

جـامعـة تـل أبـيـب

1. تقديم

أحمد ومردخاي كتاب لمحمد علي سعيد، صدر عن منشورات مجلة **مواقف** (1997)، وحظي من يومها بعدد لا بأس به من الدراســات والتعقيبات. غير أن أغلب تلك الدراسات جاءت عامة، تســتعرض قصص الكتاب ككلّ، مع القليل من الدراسات التي اعتنت بظاهرة معينة، أو قامت بتناول نصّ بعينه تناولا عميقا شافيا. في هذه الدراسة أتخذ من قصة "الشيخ مبروك" نافذة إلى أدب محمد ســعيد عامة، أحاول من خلالها أن أسلط الضوء على بعض الظواهر الفنية، المبنوية والمضمونيــة الخاصة، متقصيا جوانب الإبداع والاتباع فيهــا، عارضا جوانب الضعف، ونواحي القوة في التعبير السردي لدى المؤلف.

اِهتمــت معظم الدراســات والتعليقات التي تناولت هذه القصة (وسنستشــهد ببعضها في هذه الدراسة، أو نوثق من خلالها بعض الأفكار) بالجانب الفكري لها، مجمعة على وقوعها في خانة الطرح الاجتماعي، غافلة عن موضوع أراه أكثر خطورة وأهمية في تشكيل النصّ، وهو مصادر هذه القصة، وتعالقاتها مع نصوص أخرى كان الشاعر في تماسّ معها.

أحمــد ومردخاي كتاب فيه الجديد وفيه التقليد، وفيه، قبل هذا وذاك، شــخصية المؤلف بادية للعيــان، عــبر صوته الثوري الواضح على امتداد القصص (والبارز في قصتي "الشــيخ مبروك" و"التمثال")، سخريته المتولّدة عن التقاء غير الملتقيَيْن، والدمج بين الأضداد، في مفارقة تدعو إلى التأمل، وتتفتق عنها فلسفات وجودية صميمية، وكذلك من خلال روح الفكاهة التي تتأتى عن أوصاف غير طبيعية، خاصةٍ للمَشاهد، وألفاظ إيحائية تَسكتُ عن أمور نعرفها، فتظهر بثياب

الغمز واللمز أكثر بلاغة وتعبيرا وإضحاكا.

ولكل قصة أسلوبها الخاصّ، رغم الموتيفات العامة التي تجمع بين القصص جميعا؛ فإن كانت قصة "الشـيخ مبروك" تنطلق من الحارة، وتتراكب فيها عناصر الحكاية الشعبية لتجعل منها أقـرب إلى الواقـع، متخذة مـن الصور والشـخصيات الواقعية رموزا بعيـدة الدلالة، فإن قصة "التمثـال" أقـرب إلى التخريف، الـذي تبدو من خلاله الشـخصيات باهتة الهويـة، والأحداث والمشـاهد، عامة، حُلُمية، أو ليسـت ذات صلة مباشرة بحيزين مكانـيّ وزمانيّ واضحين، مما يخوّلهـا أن تكـون قصة كل مكان وكل زمـان. ورغم طموح القصتين إلى الثـورة، وميلهما إلى نقل صورة عن الصراع الأزليّ بين الحق والباطل، إرادة الشعب وإرادة الواحد (متمثلة بالسلطة دينيا أو اجتماعيا أو سياسيا)، إلا أنّ التوسّل نحو الغاية اختلف بين القصتين، فمالت الثانية إلى الرمزيـة الإيحائية، في حين كانت الأولى أقـرب إلى الواقعية التي لا تغلق صراحتها أبواب التأويل ولا تحصر القراءات.[1]

في الحقيقـة فـإن كل قصة من قصص هذا الكتاب تحتاج إلى وقفـة خاصة، ولكن لضيق الحيز، ورغبة في التعمق، أحصر الدراسـة في قصة "الشـيخ مبروك"، مركزا البؤرة على المتوافق والمتفارق بينها وبين بعض القصّ العربي المعروف، مستعرضا بعض الجوانب الشكلية والفنية التي حددت خصوصية هذا النص وتفرّده.

2. الشيخ مبروك- نواحي التوافق والاتباع

2.1. بين "الشيخ مبروك" و"الناس" ليوسف إدريس

للكاتب ثقافة أدبية واسعة، تنطلق من الأدب المنهج الذي يدرّس في المدارس والكليات الإسرائيلية (وقد عمل مفتشا في قسم المناهج وشارك في لجان إعداد الكتب)، إلى الثقافة الأدبية العامة، العربية والأجنبية. ولعله في قصة "الشـيخ مبروك" كان أكثر تأثرا بأسـلوب إدريس (ت. 1991) في قصصه ذات الطابع

1 يرى طه أنّ السمة البارزة المشتركة بين قصتي "التمثال" والشيخ مبروك إلغاء "الحدود الدقيقة بين الماضي والحاضر" وإقامة تواصل فكري محسـوب بينهما (راجع: طه 2001: 37). أمّا دلّة فيؤكّد على أنّ هذه المجموعة عامة تنتمي إلى الأدب الملتزم (راجع: دلة 2002: 110–111)، وأرى أنّ مصطلح "أدب ملتزم" مصطلح فضفاض، والالتزام يمكن أن يمتد على مسـاحات مضمونية مختلفة، وأحيانا متباينة، لذلك فالتعميم الذي قام به دلة هنا لا يعطينا صورة حقيقية عن الطابع العام للقصص. فإذا كان دلة يعني بالالتزام الالتزام السياسي بالقضية الفلسطينية، والصراع مع المستعمر، والتراجيديا التي وقع الفلسـطينيون ضحية لها (كما يوضح هو نفسـه مستذكرا صور "الأمهات الثكالى" وهن يضعن "باقات ورد على صدور الشـهداء")، فأرى أنّه ابتعد عن الدقة شـوطا بعيدا، لأنّ الجانب الفلسـفي الوجودي، مقرونا بالجانب الاجتماعي، متجاورين أحيانا، ومتكافلين أخرى، هما الغالبان على الطرح العام لهذه المجموعة.

الاجتماعي، من حيث الطرح والأسلوب، وعرض الشخصيات عرضا فولكلوريا. أخصّ بالذكر هنا قصة "الناس"؛ ومن يتابع قصة الشيخ مبروك في مرآة الناس سيجد الكثير من التشابه، وفي ما يلي استعراض مختصر لخطوط هذا التشابه:

1. **محور الحدث:** في القصتين تدور الأحداث حول كائن حيّ ذي سمات خاصة، جعلت الناس يحفونه بالقداسة، وفي الحالتين كان هذا الكائن الحيّ فاعلا، مؤثرا، قريبا من البطولة، تتمحور حوله الأحداث ويدور الصراع. فالطرفة شجرة قميئة آمن بها الناس، والشيخ مبروك حمار وضيع تحول إلى شيخ يُعتقد به.
2. **مسرح الأحداث:** الأجواء العامة الغالبة على القصتين هي الأجواء الريفية، حيث المواجهة مع العلم والزحف التقنيّ تبلغ أوجها، في ظلّ التمسك الشديد بالقيم والعادات المتوارثة.
3. **ضمير السرد:** في الحالتين هو ضمير المتكلم ("نحن" في قصة إدريس، و"أنا" في قصة سعيد) مما يجعل العرض مباشرا، والصراع أكثر حدة، ويضفي على الأحداث نوعا من المصداقية.
4. **الطرح:** في القصتين طرح فلسفي عقائدي، يتمحور حول قيمة العقيدة والإيمان في ظلّ العلم والتقدم التقني، وإن اختلف توجه كل كاتب في هذا المجال (كما نوضح لاحقا). بالإضافة إلى ذلك ففي القصتين عرض لموضوع صراع الأجيال، إذ يقدم لنا إدريس حوارا بين الفئة المثقفة في المجتمع (البنين) وفئة الأميين (الآباء)، ووجدنا أن هذا الحوار لا يهدأ ولا يصل إلى حالة من التوافق حتى نهاية النص، فكلما انقلبت الأحداث، وانقلبت معها الآراء، وجدتْ كلُّ جهة نفسها في الطرف الآخر من المعادلة، بحيث لا يلتقي الطرفان أبدا؛ ويقدم محمد علي حوارا مشابها بين جيل الشباب (متمثلا بالراوي- الابن الصغير) وجيل الآباء (متمثلا بوالد الراوي)، والحوار كذلك الأمر لم ينته مع نهاية النصّ، وإن لم يتقلّب شأنَ سابقه.
5. **شخصية البطل:** في قصة سعيد يلعب الراوي دور البطل، وتقابله في قصة إدريس شخصية ابن الصراف، فابن الصراف متمرد لا يكلّ، ويعمل بكل الطرق من أجل نبذ الجهل، وتبديد هالة القداسة التي أحيطت بها الطرفة: "وكان أكثرنا حماسا ابن الصراف الطالب بكلية الزراعة، الذي لم يكفه الكفر والإلحاد بالطرفة، بل راح يضيق بأهل بلدنا أنفسهم سخافتهم وعقولهم الجامدة".[2] وراوي محمد علي سعيد،

2 إدريس 1990: 39؛ قارن: **المختار من الأدب العربي الحديث- القصة القصيرة والمسرحية**. (وزارة التربية

وهـو جامعـي أيضا، يفعل الأمـر ذاته في قصة الشـيخ مبروك، حين يواجـه والده ويحاول ثني الناس عن تصديق روايته: "سأكشـف عن حقيقة الشيخ مبروك، الذي حوّل حياتنا إلى مجموعة من الخرافات والأكاذيب والحكايات السخيفة فاعتمدنا عليه، وسلمناه أمرنا، فشلّ تفكيرنا، وحال دون وعينا وتطورنا"[3].

6. **الوصف:** وهذا الموضوع بحاجة إلى وقفة طويلة، نظرا لكونه الجانب الأكثر وضوحا في تأثر سعيد أسلوبيا بإدريس في القصة المذكورة؛ إذ يخصص إدريس الأسطر الأولى من النص لوصف شجرة الطرفة وصفا دقيقا، مؤكدا على الغريب من صفاتها، الذي جعل لها رهبة في النفوس، قادت الناس إلى حد تقديسها.[4] كما يخصص سعيد موضعا لوصف الحمار وصفا دقيقا، وبيان الظواهر "الغريبة" التي اسـتغلها الوالد من أجل إقناع الناس بقداسـة حمـاره.[5] إذا قارنا بين مقدار المسـاحة التي يخصصها سـعيد لوصف أثر الحمـار، وطريقة هذا الوصـف والمبالغة فيه، نجدها تتطابق، أو تـكاد، مع طريقة إدريس في قصـة النـاس. فقصة إدريس جاءت في ثلاث صفحات من القطع المتوسـط، احتل وصف الطرفة فيها ما يقرب الصفحة والنصف، أي نصف النصّ. بالمقابل فإنّ قصة الشيخ مبروك جاءت في سـبع عشرة صفحة، وبـركات الحمار ووصف "تأثيره" السـحري المدّعى جاء في سـبع صفحات عـلى الأقلّ.[6] في الحالتين جاء الوصف طويـلا، ولكنه مبرر جدا، فالهدف من خلاله تبرير سبب تقديس الناس لكل كائن، والتأكيد على عمق تأصل الإيمان بهذا الكائن في نفوس الناس. لكن، لا يقتصر التشـابه بين القصتين على الحجم المعطى لبيان هذا الأثر، بل على أسـلوب عرض الأثر نفسـه. الجدول أدناه يعرض مقارنة بين عبارات وأوصاف خاصة مقتبسـة من النصين، للتدليل على أن التأثر لم ينحصر في الهيكل العام والفكرة فحسب، بل تعداه إلى الوصف، طريقة العرض، نوعية الصور، الأفكار وأحيانا اللغة والعبارات:

والثقافة) 1981، ص 10.

3 سعيد 1997: 18.

4 راجع: إدريس 1990: 37-38؛ قارن: **المختار...**: 9.

5 راجع: سعيد 1997: 9.

6 راجع: سعيد 1997: 9-13، 15-17.

الناس	الشيخ مبروك
"ومنـذ أجيال وأهل بلدنا لا يتبركون بها فقط، بل يستخدمونها كدواء لأمراض العيون..."	"بركاتـه معروفة لكل المنطقة، يأتون إليه من كل البلاد"
"وأغرب الأمر أن الشفاء كان يحل فعلا"	"فكم من مريض يئس من علاج الأطباء والنوم في المستشـفيات فنام في حجرة الشيخ مبروك ونهض سليما معافى"
"صحيح أنه في أحيان كثيرة لم يكن يحل الشـفاء ولكـن الناس لـم يكونوا يعزون الفشـل إلى ورق الطرفة بقدر ما يعزونه إلى نجاسة المريض"	"ضمـن هـذه المعادلة يفسّر أبي جميـع الظواهر ويجـد المبرر لـبراءة الشـيخ أو تقصـيره في عدم استجابته وحلول لعنته اللعينة، وما أكثر المبررات فأحيانا لم تكن النية صادقة..."
"ووعينـا نحن فوجدنا شـجرة الطرفة من معالم بلدنا الأزلية"	"وكبرنـا نحن وكـبر الجحش معنـا... بنى [أبي] حجـرة حـول كومـة الحجـارة وبنى عليهـا قبة خضراء اللون وسـبحان الله تحولـت الحجرة إلى مبيت للغرباء واستراحة للمسافرين"
"والعجيب أن الاعتقاد بها كان شاملا"	"دخـل حيـاة جميـع السـكان بل وشـاركهم في تفاصيل حياتهم وأسرارها"
"...بل امتدّ هذا الإيمان إلى ما جاورنا من قرى"	"وتأثـرت بقريتنـا باقـي القـرى فـسرت عدوى الثقافة والعلاقة مع الكتب وبدأت المسيرة"
"وأصبـح مـن المناظـر المألوفة في بلدنـا أن ترى أناسا جالسين بعد الفجر حول الشجرة"	"ومع طلوع فجر اليوم التالي ذهبت إلى موقع قبر الحمـار... أرى أكثرية المارة من ذكور وإناث، من صغار وكبار، يقفون أمام كومة الحجارة"
(خطاب المثقفين للأميين) "وجاء اليوم الذي أعلنا فيـه الجهاد...فريق يخطب بالمسـاجد ويقول: يا أهالي، الطرفة تعمي كلّ ذي عين..."	(خطـاب الـراوي- المثقـف للأميـين) "تحدثـت إليهـم بهـدوء، شرحـت لهـم الكثير ممـا يجري وراء الكواليـس ووضعت الكثير مـن النقط فوق الحروف..."

2.2. بين الشيخ مبروك ونخلة على الجدول:

"نخلة على الجدول" قصة للكاتب السوداني الطيب صالح (ت. 2009)، وهي أيضا ضمن منهاج تعليم الأدب العربـي للمرحلة الثانوية. تـروي قصة نخلة كانت مهملة، وقد فقد صاحبها الأمل فيها، فأهداها للشـيخ محجوب (بطل القصة) الـذي اعتنى بها عناية خاصة، وكان يسـقيها من "إبريق جده" الذي يتبرك به، حتى نمت، فأكل من خيرها، ثمّ "على وجهها" لاقى الكثير من البركة والخير، فتزوج، وأنجب،

واغتنـى؛ ثـمّ حدث جفاف في وطنه أودى بالكثير من أنعامه، مما اضطره لاحقا إلى عرض النخلة للبيع. على امتداد النصّ نجد أنفسـنا أمام حوار حاضريّ بين الشـيخ محجوب والتاجر، يتضح من خلاله أن الشـيخ محجـوب يماطـل، ولا يطاوعه قلبه في بيع الشـجرة؛ مع هذا الحوار يطفو القارئ على سـطح النصّ، ولكنه سرعان ما يغوص في أغوار الشـيخ محجوب مع كلّ شرود ذهني يحصل له، يستعيد معه سـيرة حياته مع هذه النخلة، فتتضح لنا القدسـية التي يحيطها بها، والعلاقة الأبوية التي تجمع بينه وبينها. في نهاية المطاف يأتي الفرج من خلال مبلغ من المال يرسـله ابنه المغترب، يؤمّن له قضاء العيد بيسر وسعادة، فيردد عبارة مفصلية هي بمثابة موتيف محوري في النصّ، هي: "يفتح الله".[7]

التبرك بالأشـياء (وبالكائنات على نحو خاص)، الصراع بين المادة والروح، الإيمان المطلق مقابل المنطق البـشري **الماديّ** هي المقامات المشـتركة للطـرح في القصص الثـلاث: "الناس"، "نخلـة على الجدول" و"الشـيخ مـبروك"، وإن كان تناولُ هذا الطـرح يختلف من قصة إلى أخرى. رأينا سـابقا الأثر البارز لقصة "الناس" على قصة "الشـيخ مبروك"، وفي ما يلي عرض مشـابه لمواطن التأثير لقصة "نخلة على الجدول" على القصة ذاتها:

1. **وصــف الحمار**: جعـل الطيب صالح الحمـار تقنية من تقنيات المـزج بين الحاضر الحدثـي والماضي النفسي، فـكان صوت الحمـار أو حركته الغريبـة في أغلب الأحيان عاملا موقظا للشـيخ محجوب من شروده الفكـري. وقد خصص الطيب صالح لهذه التقنية مسـاحة لا بأس بها، واصفا فيها هذا الحمار في غضون الحوار الإنساني الذي طال، ناقلا من خلال وصفه الأجواء العامة المحيطة، وملقيا في نفس الوقت ضوءا على طبيعة الحوار ذاته والمشاعر التي تكتنفه. وجاء هذا الوصف على شكل كاريكاتير مثير للضحـك، مما يجلب السرور إلى نفس القارئ ويسـهل عليـه عملية "هضم" الصراع ومتابعته، والغوص في عمق الماضي دون انقطاع النفَس.[8] أمّا حمار "الشيخ مبروك" فقد خصّص له الكاتب مسـاحة أوسع، حكم كونه محور هذه القصة، وجاء وصفه له، خاصة في بداية النص، وصفا كاريكاتيريا مضحكا هو الآخر، غير أن هذا الضحك يستجلبه الكاتب هنا على سـبيل "شر البلية ما يضحك"، مؤكدا من خلالـه على وضاعة هذا الحمار، وبالتالي عمق المأساة الحضارية المتولدة عن تقديسه والتبرّك به.[9]
2. **التبرّك بالأشـياء**: وهنا نجد تشابها قويا بين القصتين، من حيث التأكيد على حصول

7 راجع هذه القصة في: صالح 1997: 7–19؛ قارن: **المختار**...: 55–60.

8 وصـف الحمـار يأتـي في مواضع متفرقة من القصة، وعلى سـبيل المثال لا الحصر نذكر صورتـه وهو يرعى عن بعد "حمارة أنثى ترعى بين سيقان الذرة، فنهق نهيقا أجش" (صالح 1997: 7؛ **المختار**...: 55).

9 راجع هذا الوصف: سعيد 1997: 9–13 (بشكل خاص).

البركـة في حيـاة الأبطال بسـبب حضـور شيء ما أو كائـن معيّن في حياتهم **بشـكل فجائيّ**. فهذا **الحضور الفجائيّ** يعطي للأشـياء صبغة معجزية، فكأنّها ظهرت في هـذا الوقت والمـكان بالذات لتقدير قدّره العليّ. ومن يتابـع تأثير "بركة" الحمار على حيـاة والد البطل في قصة سـعيد، ويقارنها بتأثير بركـة النخلة على حياة محجوب في قصـة الطيب صالح، سـيجد الكثير من المشـترك الدالّ على تأثـر الأول بالأخير. يقول راوية سعيد: "منذ دخل الحمار بيتنا دخلت معه البركة، فتبارك عندنا كل شيء وكان قدومه قدوم خير، بفضله جمعنا المال الذي حقق لنا الكثير من أمور الحياة الدنيا، هذا النعيم الذي نعيش فيه، الـدكان الضخم، البيت الباطوني، الملابس الجديدة، الألعاب، الراديـو، الأثاث"؛[10] ويقول الطيب صالح على لسـان بطله محجوب: "ألا ما كان أبرك ذلك العام! بعد سـتة أشهر فقط من غرسـه النخيلة تزوج ابنة عمه ولم يكن يملك من مال الدنيا شروى نقير...وفي العام التالي ولدت زوجته بنتا...لقد استغنى عن بيت أبيه وبنى لنفسه بيتا يؤويه مع عائلته، وصار ثريا يعدّ المال...".[11]

3. **أسـلوب الاسـتغراق وتقطيع السرد**: في القصتـين يوظف الكاتبـان تقنية تقطيع الـسرد والتأجيل، ولكن بأسـلوبين مختلفين: فصالح يـترك التدفق السردي من خلال الاسـتغراق النفـسي والارتجاع الفنـي الذي يقوم به محجوب من فـترة إلى أخرى؛ أما سـعيد فيوظف تقنية التعليق، والصوت داخل الصوت (وسنتوقف عندها مليا لاحقا) ممّـا يعطي زخما للحـدث، ويجعله يظهر بقوة أكبر، حين يبـدو مضاعفا، من خلال عرضه من زاويتي نظر مختلفتين. في الحالتين تعمل التقنية على التأجيل، التشـويق، من خلال قطع رتابة السرد، تبطيء اللحظة، وتوسيع مسامات الزمن.[12]

2.3. "الشيخ مبروك"- معالم الإبداع

التشـابه بـين قصة سـعيد والقصتين الآنفتـين، وبوجه خـاص قصة "الناس"، يصـل إلى حدّ اسـتئصال جزئي لحبكـة القصة الأخيرة، وزرعها متطورة، في سـياق آخـر، وفي قلب تفاصيل مختلفـة، ممـا يؤكد على اعتماد الكاتـب على النصّ الإدريسي كمصدر رئيـسي للوحي. لكن على الرغم من ذلك كلّه لم يتوقف سعيد عند حدود التقليد، بل حاول تجاوزه عن طريق إضفاء نكهة

10 سعيد 1997: 9–10.

11 صالح 1997: 11؛ قارن: **المختار...**: 57–58.

12 قارن تعليقات البطل المحصورة بين قوسـين في قصة سـعيد (ص 9–10) مثلا، باستغراقات محجوب الذهنية في قصة صالح على امتدادها.

محلية خاصة، وتحويل مســار الدلالة في اتجاه فلسفي رؤيوي مغاير بعض الشيء، كما نوضح عبر البنود التالية:

1.1.1. الموقف من العلم والإيمان:

كثــرت القصــص التي عالجت الجدلية بين الشــكّ واليقــين، العلم والإيمــان، العقل والقلب، في القصَص العالمي عامة والعربي خاصة، ونجد هذا التوجّه يزداد حدة بعد الحرب العالمية الثانية، ومع تلاقي الحضارات، وتسرّب الثورة الصناعية والتقنية إلى الحضارة العربية، وبالتالي ســفر مجموعــة كبيرة من مثقفي العرب إلى الخــارج، واصطدامهم بحضارة علمية عقلية، لا يملكون في مواجهتهــا ســوى العاطفة، والإيمــان، والرهبة. ولعلّ رواية **قنديل أم هاشــم** (طبعت لأول مرة سنة 1944) ليحيى حقي (ت. 1992) أفضل مثال على هذا، وفيها يعلن الكاتب المصالحة والتعادل معادلةً طبيعية وناجعة لحســم الصراع بين علم الغرب وإيمان الشرق، مجســدا هذه المصالحة في القطرة (علما) وبركة أم هاشــم (إيمانــا).[13] بالمقابل فإنّ إدريس في قصة الناس نزع نحو فلسفة وجودية عميقة مفادها أنّ إيمان البشر وليد خوفهم، وبالتالي فهو ابن اللحظة الراهنة. وهو إيمان حتى إشعار آخر، فما أن ينكشف سر هذا الإيمان، وحقيقة تلك القداسة حتى يفقد المقدس هيبته، ويترك الناس إيمانهم. ســعيد يعطي طرحا مغايرا قليلا حين يعلن تمرّده الشخصيّ على المعتقد، متخذا ثوب الشابّ المثقف الذي غزا النور عقله، وكشف له الجهل الذي يحيق بأمته. إذن فموقف الكاتب، معبًّرا عنه بلسان الراوي الشاب، من الصراع واضح، فهو بلا مراء غلّب العلم على الإيمان، وبشّر بموت الجيل القديم (والده) وموت خرافاته ومعتقداته معه، ليحيا جيل جديد، لا سند له إلا العلم المستند على المنطق والدليل القاطع. جاء في القصة: "قلت بهدوء: إن الغيوم لا تحجب نور الشمس طويلا، ولن تظل عيونهم مغلقة... وقبل أن يقول شيئا تركته وحثثت الخطى نحو مجموعة الشباب".[14] إن هذا التحدي الصارخ، ثمّ الانضمام إلى مجموعة الشــباب، هو انخراط في الثورة ضدّ هذا المستبدّ (سياسيا واجتماعيا وغيرها). إذن، لا هدنة ولا مصالحة في عرف ســعيد، وهو متيقن أن المستقبل للعلم لا للإيمان المطلق، لأنّ الشباب هو البديل الطبيعي لجيل الشيوخ.

1.1.2. كثافة الصراع وحدّته

الصراع في قصة "الشــيخ مبروك"، رغم توافقه مع الــصراع في القصص العربية الآنفة، يُعرض

13 راجع الرواية: حقي 1995.

14 سعيد 1997: 22.

هنا بصورة أكثر كثافة وزخما وأكبر حدة، حين يجعله الكاتب لا بين جيلين، ولكن ثلاثة أجيال معـا: الوالـد والابن الأكبر (في طـرف)، والابن الأصغر في الطرف الآخـر. وقد فرض صراع الابن الأصغر مع الوالد نفسه على كافة مشاهد النصّ، ذلك أن الوالد هو السلطة العليا المتحكمة بكل شيء، أما صراعه مع أخيه الأكبر فظهر بشـكل بارز في بداية القصة، حين لبس الأخ الأكبر ثوب الـراوي الأول، الناطق بلسـان أبيه، الخاضـع لإملاءاته وهيمنته، ولبس الأصغر ثوب المسـتمع المعلّق، الذي كثيرا ما كان تفكيره يقاطع سردَ أخيه مستهجنا، مستنكرا بل وساخرا.[15]

من ناحية أخرى نرى أنّ المواجهة بين البطل (الابن) وبين رموز التراث بدأت من اللحظات الأولى للقصة، حـين بدأ الأخ يروي حكاية الحمار بلسـانه، ويصـف مسرح الأحداث بكل ما فيه مـن مكونات تراثية، والابـن يظهـر جهله وتنكّره لكل هذه الأوصـاف، وعدم تواصله معها. بهـذه الطريقة يلمّح الكاتب إلى موقفه الحادّ من الصراع، وعدم قبوله أية هدنة، وتوجّهه نحو التصادم التامّ، على اعتبار أن هذا الموروث الفكري لا يمكن إصلاحه أو التصالح معه، والحلّ لا يمكن أن يكون جذريا وشاملا ما لم ينطو على تنكر تامّ واسـتئصال لهذا الموروث. بكلمات أخرى، يمكننا من خلال متابعة ردود فعل جيل الشـباب المتمرد (ممثـلا بالابـن الأصغر) أن نكشـف عن موقف الكاتـب ورؤيته الخاصة للحلّ في مسـألة هذا الصراع، وبموجبها نرى أنّ الكاتب يرى أن المصالحة لا تفي بالغرض، وأنّ الحلّ الأمثل هو بمحو الطرف الآخر، والانطـلاق انطلاقا جديدا على مبدأ: "لا يمكن للعطار أن يصلح ما أفسـده الدهر". يقول البطل: "إني لا أعرف هذه التقاليد التي سردها أخي الأكبر، فالطبق معلق ومشـنوق للزينة على جدار غرفة استقبال الضيوف، والجلوس على "الركبة ونصف" لا أستطيعه، ولا نأكل مع بعضنا البعض، وأكلة المجدرة أقرأ عنها في كتب التراث".[16]

يـرى حمزة أنّ هذا الجهل "مدّعى" بمعنى أنّ الكاتب يدعيه لنفسـه كي يهيـئ للقارئ مادة لنقد هذا الجيل (متمثلا بالكاتب) المتنصل من تراثه.[17] وأرى في هذا الحكم هفوتين، أولاهما الخلط بين شخصية الكاتب وشـخصية الراوي (البطل في هذه الحالة)، وقد يكون سردُ القصة بضمير الأنا، وتضمينُ البطل سـمات الثقافة التي يشـاركه فيها الكاتب، دفعا بحمزة إلى مثل هذا الاعتبار. من نافلة القول أن الراوي (البطل في هذه الحالة) هو تقنية موضوعية إيهامية، يتوسط بها الكاتب لنقل صورة الواقع، عليه فهي جزء من متخيّل الكاتب، يحفظها في ذاكرته، ويتسـع عنها في خياله وفكره ومعرفته، فليست هي سوى جـزء مـن هذا الخيال، انتقاه الكاتب وترك غيره. والدليل على ذلـك من القصة ذاتها أنّ الكاتب ذكر كلَّ مكونات التراث تلك بالتفصيل، بينما أظهر البطل-الراوي بثياب الجاهل بها.

15 راجع تحدي الابن الأصغر لأخيه خاصة في الصفحات التالية: سعيد 1997: 10-13.

16 سعيد 1997: 7.

17 راجع: حمزة 1998: 16.

أمّا الهفوة الثانية فهي أشـدّ خطورة من الأولى، ذلك أنها تضرب في صميم هذا النصّ. فقد اعتبر حمزة تجاهل (أو جهل) البطل لتراثه نوعا من التلميح الذكي من قبل الكاتب، يهدف من خلاله إلى تقديم نقد للقارئ لجهله تراثه. بدوري أرى أنّ هذا التحليل لا ينسـجم مع سـير الأحداث في النص، ويضعف من حـدة الصراع الذي دأب الكاتب على إبرازه على امتـداد النصّ، ويقلل من أهميته وخطورته الاجتماعية، الفكريـة بـل والسياسـية، وهي توجهات بارزة فيه، سـاهمت في إبـراز تفرّده. ففكـرة انتقاد "الجيل الصغير" على تناسـيه تراث "الجيل السـابق" فكرة متكررة، وجعلُها في هذا الموضع من الوصف الذي يضع الخطوطَ العريضةَ لحوار الأجيال، وصراع الأزمنة، وتصارع الأفكار، يقزّم من حجم هذا الصراع.

سـنوضح لاحقا أنّ هذا الجهل يؤسّـس لتمرد عارم على قيم بالية لا يمكن للعطار أن يصلحها بعد، مما يوجِـبُ حرقها نهائيا، كي يبني الجيل الجديد على أنقاضها نمطا حداثيا من أنماط التفكير. وهو توجّه حداثـيّ يخترق الحضارة والفكر، كثر تعاطيه في أدب ما بعد النكسـة عـلى وجه خاصّ، نتيجة لفقدان الإنسـان العربي ثقته بكلّ ما سـلف من تراث وفكر لم يخلّف سـوى الفشل والنكبات.[18] ولعلّ انتصار الكاتـب، في نهاية النص، لهذا الجيل المتمرد، أو على الأقلّ، تلميحه الواضح بمثل هذا الانتصار، هو خير دليل على ما روينا، فقد أراد الكاتب لهذا الابن "العاقّ" الجاهل بتراث السـلف أن ينضم لثورة الشباب، فيحمل لواء التغيير بكلّ ما فيه من تصميم وعزم، ولا سبيل إلى مثل هذا التغيير الجذري إلا بالتنكر لذلك التراث أو تجاهله، والانطلاق من جديد، نظرا لغرق هذا التراث بالسلفية، وفقدان الأمل في إصلاحه، وفق رؤية الكاتب في هذا الموضع بالذات.

2.3.3. الرمزية وطرح مستويات أخرى للقراءة

القصـص العربية التـي اتخذناها محكّا لقصة الشـيخ مبروك جاءت لتقدّم طرحـا اجتماعيا حضاريا واضحـا، تتجه الأحداث نحو بيانه اتجاها مباشرا وحادا، دون أن نشـعر بأي تشـتت أو تشـعب دلاليّ يذكر. أمّا سـعيد فقد حوّل قصة الشـيخ مبروك إلى ميدان لمعارك على مسـتويات أوسـع وأكثر تشعبا؛ والأمـرُ، عـلى ما فيه من غزارة وغنى، يؤثر سـلبا عـلى وضوح الطروحات وحدّة أثرهـا، خاصة الطرح الاجتماعـي، وهو الأبرز هنا. فقد اضطـر الكاتب إلى إطالة القصة، وإضافة بعـض التفاصيل، وزيادة بعـض الرتوش على رسـم الشـخصيات كي تتبدى بثياب أخرى غير التي رسـمت لهـا في بداية النصّ، وهكـذا يحمّلها طاقة إيحائيـة مضاعفة، مما يثقل على القارئ عملية القراءة، ويضعه أمام شـبكة من الدلالات المتفرقة، والمتشعبة، والتي يفقدها تشعبها هذا حدّتها. فخلف الطرح الاجتماعيّ البارز يمكننا

18 عـن الحداثـة ودورها في بعث الفكر التقدمي، راجع: الرويلي والبازعي 2000: 139؛ الخال 1978: 15، 17؛ الطعمة 1984: 14؛ Jayyusi 1992: 169.

أن نلمح ملامح لصراعات أخرى، وطروحات مغايرة، نوردها في ما يلي:

أ- الطرح السياسي- الانشراخ الفنّي:

بعد أن انطلقت القصة انطلاقة اجتماعية واضحة المعالم، تسير في ركاب القصص الاجتماعية المألوفة، التي تعالج موضوع صراع الأجيال، والصراع بين العلم والجهل، وتندرج في خانة القصص آنفة الذكر، رأينا الكاتب فجأة ينحرف في مساره، ويحرف معه الحمل كلّه نحو ناحية أخرى، هي الناحية السياسية. وإن كان الكاتب لا يصرّح بهذا التوجّه مباشرة، فإنّه لّمح إليه من خلال **انشراخ** المنطق الحدثيّ مع اقتراب النص إلى النهاية، وانفصال بعض الأحداث عن واقعها المعتاد (مما يلقي عليها ثوب الرمزية)، من جهة؛ وتوظيف المصطلح السياسي الخطابيّ من جهة أخرى. فالانشراخ نراه في تصوير الصراع، والحوار المحتدّ بين الوالد وولده إلى درجة لا يقبلها منطق الواقع المعاش، حين يحرّض الوالد الناس على ابنه، ويتبرأ منه، فيثور الناس على الولد دون أدنى حركة من أبيه؛ ويتمرد الولد على والده، ويهدد حياة عائلته كاملة بالخطر، ويتهم والده بالكذب والاحتيال، فيسعى إلى تأليب الصفوف ضدّه. هذا إنّما يُحدث شرخا، وإن كان بسيطا، بين خطّي الواقع والرمز، فينفسخ أحدهما عن الآخر، لنرى بوضوح، إن دققنا النظر، مسار كلّ خطّ، ونفهم أنّ الحديث هنا عن أب وابن رمزيين: الشباب الثائر، والسلطة المحافظة التي تفرض نفسها على عقول الناس وتصادر حرياتهم بالكذب والتضليل والتهديد والترغيب.

أما المصطلح السياسيّ فنراه متكررا في الصراع المتجسد من خلال الحوار بين الوالد وولده، وقد خصص له الكاتب ثلاث صفحات كاملة،[19] وممّا جاء فيه على لسان الوالد: "عملت كل جهدي لتربيتهم على الطاعة العمياء من أجل سهولة قيادتهم، ولقد نجحت"؛ ثمّ: "التفكير صعب وملك للخاصة"، ويردّ الابن: "سأجعله ملكا للجميع"؛ هذا الحوار أقرب إلى حوار بين برجوازي واشتراكي، لا بين أب وابنه، فكأننا أمام قائد شعبي سياسي يسعى إلى تأميم الفكر، وشعبنة السلطة.[20]

من الجدير ملاحظته هنا أنّ الكاتب وسم شخصية الوالد منذ البداية بالأمية، كما اعترف الوالد نفسه في بداية هذا الحوار؛ غير أنّ حديث الأب هنا يدلّ على شخصية ذكية ومثقفة، إذ يتضح أنّ له نظرية خاصة في الحياة والسياسة، كما أننا نراه ملمًّا بأحوال الناس وحاجاتهم، وطريقة

19 سعيد 1997: 18-20.

20 ومن الأمثلة الأخرى على هذه المصطلحات السياسية في هذا السياق: "بداية الوعي، فتنة، صراع بين الناس، أحرّر تفكيرهم لأجل أن يتحرروا، لأن تحرير التفكير هو المقدمة الأولى لتحرير المجتمع...، وتسير إلى حيث أراد لها الكبش الزعيم الذي يسير في المقدمة بحسب توجيهات الراعي، لست أنانيا مثلكم، أريد وعيا للجميع لنضمن المستقبل بكرامة، إنه الاستعمار الثقافي، الخيانة الوطنية..." (سعيد 1997: 18-20).

سياستهم، ومصطلحاته المستخدمة دليل على رجل محنّك ومثقف ثقافة سياسية من طراز خاصّ، ممــا يتنــافى مع خاصية الجهل التي نســبت إلى هذا الجيل على المســتوى الاجتماعي للقصة. **وهذا شرخ آخــر** في القصة، إن لم يدلّ على انفلات خيط من خيوط الحبكة من يد المؤلف، وغياب التعاقــب المنطقي، فإنه لا بــدّ دالّ على رغبة الكاتب الالتفات، وجعــل الدلالة "الاجتماعية البســيطة" دلالة أشــدّ عمقا، وصراع الأجيــال المتكرر في القصص صراعا سياســيا حامي الوطيس.

ب- الطرح الديني:

رغم بروز المســتوى الاجتماعي على نحو لا يقبل الجدل، وظهور بوادر الطرح الســياسي بشكل قوي أيضا، فإننا لا نعدم وجود مصطلحات وإشارات أيضا، تقود القارئ باتجاه الدلالة الدينية. فالكاتــب مــن خلال البطل (وهو قنــاع الكاتب، يتحدث بلســانه) يحارب المعتقــدات القديمة، والتراث المبنيّ على ترهات لا أرجل لها على أرض الواقع، كما يحارب كل سلطة تستخدم ضعف الناس للســيطرة على عقولهم، والانتفاع من ظروفهم، في رأســها السلطتان السياسية والدينية. إنّ الخطبة التي قام بها الوالد أمام "بحر من الناس"، والتي جاء فيها غير قليل من التحريض والحثّ، أشبه بخطبة إمام في مسجد بعد الصلاة. يقول الوالد في خطبته:

> ينكر بركات الشــيخ مبروك ويســتهزئ بها ووصلت به الخيانة الوطنية أن ينكر وجوده وهذا كفر وإلحاد ونكران للجميل وإثارة للمشاكل وشق لوحدة الصــف... وأمامكم وفي حضرة المقام المقدس هــذا، أعلن براءتي منه ومن كل من تســوّل له نفســه بتصديق أقواله، ولتحــلّ عليه لعنتي ولعنتكم ولعنة الشــيخ مبروك.. دســتور من خاطره ... فماذا ترون؟!. إني أقبل حكمكم فأنتم الشــعب الذي لا يخطئ ويمهل ولا يهمل ويغفر وينسى ولا يحقد[21]

وهكذا تتأرجح شخصية الوالد بين والد طبيعي (على المستوى الاجتماعي) وزعيم سياسي محنك (على المستوى السياسي) وقائد روحيّ يجيد تجييش الناس بفصاحته، وبعزفه على وتر الترهيب حينا، والترغيب أحيانا، وشــحنهم بالمصطلحات الدينية التي تثير الحميّة (كالكفر والإلحاد...) وبالتالي حملهم على المواجهة الجسدية.

21 سعيد 1997: 21.

2.3.4. التركيب الصوتي

أعني به تداخل الأصوات وتعددها، بحيث تسمع صوت الراوي الابن أثناء حديث الأب، وصوت الأب أثناء حديث الراوي الآخر (الأخ الأكبر). واللافت للنظر كثرة هذه التداخلات خاصة في الصفحات الأولى من القصة، وهي تقنية فنية ناجحة، ولها تميّزها. إذ يجعل الراوي صوته يعترض بعض الأحداث أو الخطابات، فينقل من خلاله تعليقه حول المسألة، أو حركته أثناء حدوث هذا الحدث أو ذاك، أو جريان هذا الوصف أو ذاك. وكي لا تلتبس الأمور على القارئ يضع الراوي تعليقه بين قوسين، ويجعله معترضا للسرد، فمن أراد متابعة السرد عليه ترك الأقواس وقراءة ما بعدها، ومن دفعه الفضول إلى قراءة ما بين الأقواس (وهذا هو الحاصل في عملية القراءة عادة) فإنه سيضطر لاحقا إلى العودة إلى ما قبل القوسين، ليربط المقطوع بالمنقطع عنه، ويركّب السرد من جديد وفقَ المسار الطبيعي له. وهي تقنية مركّبة، تحتاج مهارة خاصة، إذ تُلزم العقلَ متابعةَ خيطين معا، خيط الحبكة وسيلها المتدفق من ناحية، وخيط المطبات والمعوقات التي تعترض هذا التدفق بين فينة وأخرى. وبعبارة تمثيلية توضيحية، إن جاز لنا ذلك: يصبح المؤلف أشبه بالبهلوان، ولكنه بهلوان يرقص لا على حبل بل اثنين، مما يزيد مهمته صعوبة، ويستدعيه إلى بذل مزيد من الجهد للحفاظ على التوازن. يقول الراوي (وهو هذه المرة الأخ الأكبر): "والحق أقول لكم (لم يذكر أخي حادثة استفادة واحدة، لماذا ترك هذا التفصيل الذي أثار فيّ حب الاستطلاع؟، لا أعرف...) إنه منذ دخل الحمار بيتنا دخلت معه البركة".[22] وهي تقنية فنية ذكية، ولها فوائدها الجمة على الصعيد الفني والمضموني:

أ. **كسر روتينية الخِطابة**: صوت الراوي وتعليقه يدخل في صوت الوالد، موضحا، عارضا وجهة نظر مغايرة، أو مسلطا الضوء على ناحية أخرى من الموضوع، وذلك وسط الخطاب الطويل الذي قد يتحول إلى خطبة مملة (خاصة في آذان أطفال يصغون). هذه العملية تبقي القارئ منصتا، وتدفع عنه السأم، بل تدفعه إلى متابعة الخطاب للالتقاء بمزيد من هذه التعليقات خفيفة الظلّ.

ب. **تقديم المشهد بصورة ثلاثية الأبعاد**: إنّ السرد العادي الرتيب الذي يميز معظم القصّ هو سرد مسطّح، ينقل الوصف والحدث في الغالب من زاوية واحدة. وجود صوت آخر خلف الصوت المتدفق يجعل الحدث يبدو أكثر زخما، مكتسِبا بعدا ثانيا، مرئيا من زوايا أخرى مختلفة: زاوية الولد، في محاذاة زاوية الوالد وزاوية الأخ الأكبر. الحدث نراه بهذه التقنية من أبعاده الثلاثة، وهي الرؤية السينمائية

22 سعيد 1997: 9 (والتعليق بين القوسين هو للابن الأصغر، بطل القصة).

التـــي يميل منتجـو الأفلام اليـوم إلى تبنيها، بحيث ترى الأشـياء لا مسـطّحة بل بأبعادهـا الثلاثية. بـذكاء يجبرنا المؤلف على العودة على عباراتـه المتقطعة مرارا، لنصـلَ المقطوعَ بالمنقطـع عنه، فيكتمل الجـسر الذي تعبر فوقـه الدلالة، وتحته تجري في الوقت نفســه مياه السرد والتعليق إياهـا (إن جاز لنا التصوير) مضفية عـلى الجوّ ككل زخما، وحركة مضاعفة، وعلى الرسـم الحدثي مزيدا من الرتوش، وطلاء الخلفية، الذي يبدو الرسـم في ظله أكثر وضوحا وبروزا. فالحبكة المتقطعة التي نركّبها تركيب قطع البازل هي تلك الرسمة، ولكنها ليست رسمة مبتورة عن محيطها، فالـسرد التعليقي الذي يتخللها ونظن أنـه يقطّعها، هو بالأحرى يعمل على إبرازها، وتوهّجها، فكأنّه لونٌ واسمٌ.

ت. **الحدثُ صوتا وصورة**: هذه التقنية أيضا تسـاعدنا في اسـتيعاب الصورة متكاملة: فـالأب يتحـدث، والكاميرا تدور عـلى وجوه المنصتـين، وتدخل إلى أغـوار حواراتهم الداخليـة، ممـا يجعلنا في قلب الحدث، نتعايش معه، نؤمن بصدقه، ونرسـم بسـمة رضا على وجوهنا إعلانا عن تماهينا معه ومع الشـخصيات نفسـها، وذلك للتناسـق الذي نلمسه بين ردود فعلها وردود فعلنا، ومشاعرها ومشاعرنا، فنسمعها تنطق بما كنا على وشك النطق به، وتفكر بالطريقة التي فكرنا بها، أو دُفعنا إلى التفكير بها.[23]

ث. **تكـرار فعل القراءة**: هذه التقنية أشـبه بمغازلة من قبل الكاتـب للقارئ، يحثه فيهـا أن يعود إلى قراءة النص، أو عـلى الأقل العبارة، مجددا من أجل وضع الأمور في مواضعها بعد التقطّع الحاصل. فكأني بالمؤلف يفرض على القارئ، بشكل لبق، قراءة نصه ثانية، مما يرسخ الأفكار، ويزيل الغموض، ويتكشف عن معان جديدة عـلى ضوء التعليق المعترض والذي قرأه للتـوّ. فالعبارة بهذه الطريقة تقرأ مرتين، بصـوت الشـخصية المتكلمة وعلى ضوئهـا، ثمّ بصوتها وعلى ضـوء صوت الراوي المعترض.

ج. **تسريب ذاتي في قنـاة توهِمُ بالموضوعية**: أعني أنّ هذه التعليقات التي أوردها الابن بين فينة وأخرى سرّب الكاتبُ نفسُـه بين عباراتها أفكاره الخاصة، وعبّر عن تمرّده من خلالها على شـكل سخرية ناقدة أحيانا وناقمة أخرى، دون أن يشعرنا بأن الرأيَ رأيُه، والصوتَ صوتُه.

23 أفضـل مثـال لهذا صورة الطفل البريء (بطل القصـة) وصوته أثناء وجومه وإصغائه إلى خطـاب أبيه المنمق في بداية النصّ، منتظرا بشوق حديثه عن العيد، حيث يقول الأب (والتعليق بين القوسين هو للابن): "وكل هذا حق وواجب ولكن (أكثر الكلمات التي أكرهها) سنؤجل أو نختصر الكثير من كل هذا حتى العام القادم" (سعيد 1997: ص 7).

1.1.5. تعدد الروايات:

بدأت أحداث القصة تروى على لســان الأخ الأكبر، ثمّ انتقل المنبر إلى الأخ الأصغر (المشرف الكلي على الأحداث)، وبعدها رأينا الوالد يتدخل فيستلم الرواية عن ابنه. وهي تقنية توحي بموضوعية النقل، إذ أنّ الرواية تأتي عن عدة أشــخاص مختلفين في وجهات النظر إلى حدّ التضارب. **هذه التعددية إنّما تقرب النصّ من "العلمية"** التي تعتمد عرض وجهات النظر، ومراجعة الكثير من المصادر والروايات قبل إبداء الحكم. توجّه أرى أنه يخدم الرســالة العامة التي يصبو إليها الكاتــب من خلال النــص، وهي ضرورة تغليب العقــل على العاطفة، والتعامــل مع الأمور من منطلقات علمية موضوعية.[24]

1.1.6. النص كملف جنائيّ:

في أكثــر من موضع يتوقف الراوي ليخاطب الجمهور، ويطلب حكمه، مما يوحي للقارئ أنّه في محكمــة، وأنه مطالب كحاضر في المحكمــة أن يتخذ موقفا، ويجعل والده وأخاه محاميي دفاع، ويأخذ لنفسه دور محامي الادعاء، أمّا المدعى عليه فهو الحمار. المصطلحات القضائية تتناثر في جنبات النصّ، وإليكم قسما منها: يقول الراوي في بداية النصّ، موجها حديثه إلى القراء: "وبدل أن تزداد الأمور تعقيدا تعالوا نســمع أقوال أخي الأكبر فهو شــاهد عيان ملكي للبداية..."؛[25] ثمّ بعد أن ألقى والده (المحامي) خطبته في حضرة الجمهور (القاضي) علق الابن بقوله: "بعد هذا الســيل مــن الحجج المتشــابهة المعنى فيما يقصده، والتي خرجت من فمــه كزخة من الرصاص، توجه إليّ..."؛ ثــمّ يقــول تمهيدا لروايته هو: "أيها الســادة الكرام، اســتمعتم من أخي الأكبر ومــن أبي إلى الكثير من التفاصيــل وبقيــت أنا المتهم، من حقي عليكم أن تســمعوني كي تكتمل الصــورة أمامكم، كي تحكموا بالعدل، على الأقل، بينكم وبين أنفسكم بسبب مرارة الحق والحقيقة".[26] من خلال هذا التوجّه ندرك أن الكاتب يرى أن الغبن الاجتماعي الحاصل هو جريمة بكل معنى الكلمة، ووجب أن يبحث فيها قضائيا، وتكون مفضوحة على الملأ؛ وهي تقنية ذكية، تعمل على تفعيل القارئ، ووضعه في الحدث، كشاهد عليه، مما يخدم غاية الكاتب في وعظ القارئ، والتأثير عليه، ونقل الرسالة إليه مباشرة واضحة.

24 تعدد الأصوات وتعقيد الحبكة من خلال نقل الصورة على ألســنة عدة شــخصيات ميّز أسـلوب الأديب في قصة أخرى من قصص هي "حياة"، وهي وســيلة تحول القارئ إلى "مشــارك فعال" مرة، وإلى "شاهد عيان" مرة أخرى (راجع: Assadi & Hamad 2010: 42).

25 سعيد 1997: 6.

26 سعيد 1997: 14.

1.1.7. النصّ كحكاية شعبية:

الحكايات الشـعبية سرد شـعبي متوارث، تناقلها الناس شـفويا، فتعـددت رواياتها بعدد من رواهــا، تطرح موضوعا واقعيــا، وإن تناولته أحيانــا بطريقة مثالية أو خارجــة عن الطبيعة، تتخللها في كثير من الأحيان بقايا معتقدات شـعبية تمتد بجذورها إلى أغوار التاريخ الإنســاني. تكتسب الحكاية شعبيتها من حقيقة كونها جزءا من عقلية الشعب، تنسجم مع ميوله وأفكاره، تحافظ على خصوصيته الذهنية، تروّج لعقيدته وفلسفته الحياتية، وبالتالي تؤكّد على حضوره. بطلها يمتاز بصفات إنسانية مثالية، يتبنى قضية جمهورية تخصّ قطاعا كبيرا، يصارع بقواه الذاتية لتحقيقها.[27]

في قصة سـعيد الكثير من سـمات الحكاية الشـعبية على مسـتوى المبنى والأسـلوب، من جهة، والتكوين من جهة ثانية. إنّ قصة الحمار الذي تحول إلى شـيخ هي بحد ذاتها حكاية شـعبية، فقـد انطلق الحمار من حقيقة كانـت واقعة، وتحوّل مع تعدد الروايات حوله إلى أسـطورة أو خرافة يعتقد بها. أضف إلى ذلك أن القصة رواها أكثر من شخص، فمرة الأخ الأكبر، ثمّ الأصغر (البطل)، في ترتيب ذكي، بحيث يكمل الجيل الجديد مسيرة سابقه، وبروايتهما تتكامل الصورة، ويصبـح للقصة تاريخ تتوارثه الأجيال وتسـاهم في صياغته، فكأني بالمؤلف من **خلال قصته يلمـس عصب الإبداع الشـعبي في مجـال القصّ، فيحول قصة مـبروك هذه إلى قصة في صميم التراث الشعبي**، حين يفترض، على الصعيد النصي على الأقل، بأنّ القصة توارثها جيلان عـلى الأقلّ، وتعددت رواياتها، وأنها تنسـجم مـع وجدان الأفراد، عدا عن كونها تنقل شـفويا، وأحيانــا تظهر كأنها تروى مباشرة وبشـكل وجاهيّ من خـلال التوجه المباشر من قبل الراوي إلى الجمهور.[28] لقد حكى الأخ الأكبر مسيرة الحمار من مرحلة ما قبل البداية، لغاية تحوّله إلى "الشيخ مـبروك"، ثمّ تابـع الأصغر من حيث أنهى أخـوه إلى نقطة النهاية في حياة الحمـار (موته)، ثمّ مرحلة مــا بعد الموت. كلّ هذه دلائل دامغة على حضور الحكاية الشـعبية روحا وأسـلوبا في النصّ، ممّا يؤكد، على المسـتوى الفكري للنص، على مدى تغلغل الجهل في هذا المجتمع، وتحوله إلى دسـتور منطوق غير مكتوب، لكنه يتحكم بعقلية مجموعة كبيرة من الناس، وبنمط تفكيرهم وحياتهم.[29]

---

27 عن سـمات الحكاية الشـعبية، راجع: Goldberg 1997, vol. 1: 356؛ إبراهيـم 1974: 81-113؛ إبراهيم 1989: 119، 128-129؛ فون دير لاين (د.ت): 65، 141؛ خوري 2004: 37-42؛ Khoury 2008: 311.

28 انظر على سبيل التمثيل لا الحصر: سعيد 1997: 6، 14.

29 يلاحـظ طـه مدى ارتباط قصص **أحمد ومردخاي** بالتراث، ويرى أن هذه الظاهرة في صميم الحداثة، التي تلغى فيها الحـدود بـين الأزمنة، مما يخلط الأوراق، ويحل الفوضى مكان النظام، لتصبـح لاحقا نظاما جديدا، يثور الأديب ضده أيضـا (طـه 2001: 37). ويرى يحيى أنّ التمسـك بالتراث في هـذه المجموعة هو تعبير عن الحنـين إلى الماضي، ولكنه في الوقـت نفسـه تأكيـد على النزعة الماضوية التي ما زالت تسـيطر عـلى المجتمع (يحيى 2001: 45). الكاتب نفسـه

من ناحية ثانية فإنّ القصة ككلّ مستوحاة من حكاية شعبية مألوفة، تمخضت عن مثل ما زال سـائرا في فلسـطين إلى هذا اليوم هو: "ما احنا دافنينو سوا"، وملخصها أنّ محتالين بنيا مزارا لحمارهما المتوفى، مدعيين أن المزار لوليّ، وبهذه الطريقة حصلا على المال من المسـافرين الذين أمّـوا المزار، إلى أن اختلفـا، فحلف أحدهما بهذا "الولي الصالح" فقال له الآخر تلك العبارة التي ذهبت مثلا. وهكذا يكون التراث الشعبي عامة، والحكاية الشعبية على نحو خاصّ، مركّب بنائيّ مـن مركبات هذه القصة، وضع البنية التحتية لها، وقولبها بأسـلوب ونكهة خاصين، تقربانها إلى مستوى الحكي الشعبيّ.

1.1.8. غياب الخصوصية المكانية:

موضـوع القصـة قد يحدث في أي مـكان في الشرق، والدليـل تكراره المذكـور في عدة قصص عربية أخرى. فموضوع الجهل، والرضوخ للمعتقد بلا نقاش، وغياب الفكر الحر، والصراع بين العلـم والإيمان، والقديم والجديد... كلها من موتيفات القـص العربي عامة، خاصة في النصف الثانـي من القرن العشرين. حاول الكاتب هنا أو هناك أن يضفي أجواء فلسـطينية محلية على الأحداث لضمان خصوصيتها. حدث ذلك مثلا في وصفه للمائدة الفلسـطينية وحديثه عن الأكلة الشـعبية المعروفة في فلسـطين بالمجدرة، ثمّ تطرقه لوصف الأدوات والمعدات الشعبية الخاصة بالـدواب عامـة والحمير عـلى وجه خاصّ.[30] غـير أن رقعة الموضـوع كانت أكبر مـن أن تحصر في الحيز الفلسـطيني، ذلك أنها فلسفة تخص عقلية إنسـانية عامة، وإن شئنا التقريب أكثر قلنا إنسانية شرقية بل عربية، وتوقفنا عند هذا. بكلمات أخرى: إن اسـتثنينا تلك المشاهد المذكورة أعلاه- وبالإمكان الاستغناء عنها بسهولة، لأنها تقع في خلفية الأحداث لا في صميمها، فلا يؤثر حذفها على نسيج الحبكة- لتحول النص إلى عربيّ عام، ولما شعر أحد بأية خصوصية مكانية للحكاية. عليه فمحاولة الكاتب وسم النـص بالخصوصية من خلال بعض المشـاهد التي تبدو للوهلة الأولى خاصـة، أرى أنّها لم تنجح، كم بالحريّ وقد آثر الكاتب الحفاظ على لغة عربية فصيحة حتى في الحوار، مما أبعد النصّ عن خصوصيته المكانية، وسلبه هويته الفلسطينية المحضة.[31]

يلاحظ محاولة سعيد المزاوجة بين القص الشعبي والقص الرسمي، مما هو "سلالة جديدة تنتمي إلى القصة القصيرة الحداثية"، نقلا عن القاص إدوارد الخياط (يحيى 2001: 46)؛ قارن: علوش 2001: 53؛ حمزة 1998: 16.

30 سعيد 1997: 6، 9 (بالترتيب نفسه).

31 هذا النمط من القصص، التي يفقد فيها المكان أهميته، ليس هو الشائع في القص الفلسطيني العامّ، الذي امتاز بتركيزه عـلى المواقـع الجغرافية، وتوثيقـه للأماكن كجزء من توثيقـه لتاريخه وحضوره، كردّ فعل طبيعي لسياسـة مصادرة الأراضي، وتغيير الأسـماء وعبرنتها، التي انتهجتها السـلطات الإسرائيلية، وما زالت. (عن أهمية المكان وخصوصيته في القصة الفلسطينية عامة، راجع: القاسم 2010: 91).

1.1.9. الفكاهة كوسيلة للنقد:

الفكاهة في النصّ ظاهرة بوضوح، وتظهر في أربعة أوجه رئيسة:

أ- **المشهد الفكاهي**: وأعني به فكاهية التصوير، ونقل المشاهد المضحكة.[32]

ب- **التعبـير الفكاهــي**: وأعني به توظيف العبارة توظيفا ســاخرا، من خلال التلاعب اللفظي فيها أو قلبها، كقوله: "الطعام أمامنا والجوع من ورائنا"،[33] وهي محاكاة ســاخرة لمقولة طارق بن زياد (ت. 720 م.) التاريخية المشهورة.

ج- **الفكاهة الشعبية**: أي مداعبة مخزون القارئ من النكت والألقاب والكنايات الشعبية ذات الطابع الشتائميّ المضحك.[34]

د- **المفارقة الفكرية الســاخرة**: تكتسي الفكاهة في هذه القصة، في كثير من الأحيان، بثوب الســخرية المتحديــة الناقــدة أو الناقمة، وهي نمط ضروري في صراع كهذا، ينطوي على قضية اشــتبك الحق فيها بالباطل اشــتباكا مدهشا ومثيرا للحفيظة: "ألا يســتحق مثل هذا الحمار كل الاحترام والتقدير فيصبح شــيخا، قديســا، له مزاره المحترم؟!"[35]. السخرية في هذا الاقتباس تتجلى من خلال التضاد الصارخ بين كلمتي: حمار وقديس، فالجمع بين اللفظين هو تعبير موجز عن لبّ الصراع، والبعد الدلالي بينهما تعبير صارخ عن بعد المسافة بين الوعي وعقلية هذا المجتمع. وقد ظهرت الفكاهة بهذا الثوب أيضا من خلال سرد الأخ الأكــبر لأثــر الحمار على المجتمــع ككلّ، وخطابه الطويل الوعظي الــذي وجهه لأخيه الأصغر، وقد استغله الكاتب خير استغلال من أجل تقديم رؤيته الخاصة في ما يتعلق بأوضاع المجتمع من كافة نواحيه: فساد نظام التعليم: المعلمين، الإدارات، المفتشين، ثمّ الفساد السياسي، الطعن بالظهر، الخيانة، الوشاية، وغيرها.[36] هذه الظواهر التي تشغل تفكير الكاتب نفسه، ويصل فيها (تحت قناع شخصياته) إلى نتيجة مفادها أن العقل البشري عقل فاســد، أو ميال إلى الفســاد والغيّ،[37] كل ذلك في تشريح ذهني فلســفي غير ممجوج لما فيه من ملاحة ونكتة. وبهذه الطريقــة تتحول الفكاهة إلى آلية هامة من آليات النقد الاجتماعي العام في النصّ.[38]

---

32 انظر مثلا صورة الجحش: سعيد 1997: 9.

33 سعيد 1997: 7.

34 كمثــال عــلى ذلك: خاطب الوالد أبناءه بقوله: "نعم، سأشــتري حمارا، يا..." (ســعيد 1997: 8)، وكأن النقاط الثلاث تركت كي نملأها نحن القراء بلفظة "حمير"، فنشترك بهذه الدعابة ونتفاعل معها.

35 سعيد 1997: 11.

36 راجع: سعيد 1997: 10-13.

37 راجع: سعيد 1997: 13.

38 يرى إبراهيم طه أن التهكم والسخرية من وسائل الدفاع الناجعة جدا في تصدي الكاتب لحالة من القهر والاختناق التي يعانيها بسبب الظروف التي يحياها (راجع: طه 1991: 74-75)؛ عن ميل الكاتب إلى الفكاهة، ولمس الجانب الباسم من المشهد، راجع: فاعور 2001: 25.

الخلاصة

قــراءة مجمــل المجموعة الآنفة تدلّل على قــاصّ يجيد أدوات القصّ، ويحــوّل علمه ومعرفته إلى واقع دراميّ، حين لا يكتفي بتناول طرح فكريّ سُبق إليه، بل يفرض على الطرح رؤية خاصة، يتعامل معه بأســلوب مميز، ويتخذ منــه موقفا ذاتيا مغايرا. إلى ذلك فــإنّ إلمام الكاتب بآليات القــصّ نظريًّا (الفجوة، التبطيء، الارتجاع الفني، وغيرها) لا يفرض نفســه فرضا على النصّ، محولا النص إلى حقل تجارب، بل يأتي كل ذلك بشــكله الطبيعي المقنع، والمنسجم مع الأحداث والأجواء العامة.

رغم طول القصة نسبيا، إلا أنّها لم تفقد وهجها، وظلت شائقة على امتداد أسطرها، ومردّ ذلك إلى التنويعة الكبيرة من الآليات، والالتفاتات الأســلوبية التي فعّلها الكاتب، مما يشــعرك في كل مرحلة بأنك تدخل في مغامرة جديدة. فبعد السرد الوصفي لقيمة الحمار قد يروي الوالد طرفة مســلية من طرف الحمــار التاريخية، وأثناء الخطــاب قد يعترض الابنُ فــيروي نكتة أو يبدي حركة تجعلك تتمثل الصورة، فتعيشها بمتعة.

وعلى الرغم من تميز القصة على المستوى الفني، وتشكيلها دليلا قاطعا على موهبة خاصة لدى الكاتــب، وإلمام بمهــارات السرد، وحبك الأحــداث وعرضها، ورغم غنى القصة واشــتمالها على تقنيات وتشكيلات قولية فنية عديدة، إلا أنّنا لا نستطيع تحاشي بعض العيوب التي كان بإمكان الكاتب رفع مستوى النص فنيًّا لو تداركها:

1. **الطــرح الاجتماعي المكرَّر**: مما يذكّرنا بأدب الخمســينات نثرا وشــعرا، الذي غلب عليه الطابــع الاجتماعي هذا، وبــرزت في تناولاته قضايا الموظفين والفقــراء، والمرأة وتحريرها، والسلطة الأبوية، والقمع الاجتماعي وغيرها.[39] وهو طرح يعيد القصة سنوات كثيرة إلى الوراء، رغم محاولات الكاتب، كما قلنا، إضفاء الصبغة الرمزية السياســية على الشــخصيات في مرحلة ما من النص. وهذه "السلفية" في الطرح تنبّه لها الناقد حبيب بولس حين قال: "إنّ قراءتنا لقصص الشباب التي كتبت بعد الثمانين تشي بأن معظمها ما زال يدور في فلك القصة المحلية التي عرفناها منذ بزوغ فجرها في الخمسينات".[40]

2. الكاتب يرى أنّ ارتباط القصة بالقضايا الاجتماعية أمر مفروض، وذلك لعلاقتها الجنينية

39 راجع: توما 1993: 141؛ خليل 2004: 204؛ القاسم 2007: 3، 41؛ القاسم 2007ب: 84؛ عباسي 1998: 217.

40 خليل 2004: 294 (عن مقال لبولس "النقد الأدبي وإبداع الشباب في الفن القصصي"، **مواقف**، 9 (1994)، ص 50)؛ قارن: عباسي 1998: 49. يلاحظ القاسم تمسك سعيد بالموضوعات الاجتماعية ومناقشتها، عامة، بأسلوب كلاسيكي، عبر مجموعته القصصية: **في انتظار القرار** (راجع: القاسم 2007: 144).

بالواقع؛ فالقصــة القصيرة، في تصوره، هي "حاجة الطبقــات الدنيا...والواقع الاجتماعي يفــرض بصماته على الواقع الأدبــي".[41] وإن كنت أؤيده في طرحه هذا فإني أعارضه في طريقة عــرض هذا الواقع. النــصّ إذا فقد خصوصيته اللغوية، وعرضه الفنــي الخاصّ، وتحول إلى نص اجتماعــي محــض، صار خطابا متكلفــا ومبتذلا. عليه لا بــأس من تصوير الواقــع، ولكن بثيابه الفنيــة، لا بثيابــه المجردة، وهو بثوبه الفني أشــد تأثيرا، وأبلغ تعبيرا وأبعــد وصولا منه بصورته العارية. أعني أنّه بالإمكان أن نطرح الواقع طرحا رمزيا، أو مغايرا لما هو عليه الواقع، وإن شــئنا التعمق أكثر في مشــكلات الواقع القريب، فبالإمكان نقل هذا الواقع نقلا إنســانيا عاما، يتحول فيه العيب الواقعي الخاص إلى مشــهد من مشــاهد الخلل الإنســاني والوجودي العــامّ، وبهذا يرتقي أسلوب تعاملنا مع هذا الواقع إلى درجات أسمى، ويصبح بالإمكان، في إطار التحرر من مستلزمات الحيز المكاني الضيق، أن نطلق صوتا جديدا، ونقتحم الحداثة من أوسع أبوابها.[42]

3. **الــدوران في فلــك القاصين الكبار**: وهي خاصية ليســت بالســلبية إذا اســتطاع القاص الســيطرة على أبعادها، فالتنــاص، والتأثر العامّ بنصوص أخــرى، ظاهرة مقبولة جدا في اعتبارات الحداثة، بل هي دليل على ثقافة الكاتب، وغناه المعرفي الذي لا قيمة لأدبه بدونه.[43] غــير أنني أخــشى أن الكاتب هنا ردد صوت إدريس والطيب صالح وحقــي على نحو متماثل جدا، أفقــده صوته الخــاصّ في أجزاء كثيرة مــن النصّ، كما أوضحنا ســابقا، فوجدنــاه غير قادر على التخلص من إســار هؤلاء، وســحر نصوصهم. تكاملا مع هذا، فقد النصّ خصوصيته الفلسطينية رغم محاولات الكاتب تحقيقها له، من خلال تجنيد بعض الألفاظ الفلســطينية الخاصة، وعرض بعض مكونات الفولكلور الفلسطيني.[44]

4. **الــشرخ الكبير بــين حالتي التوقيع والترميــز**: وأعني بها الانتقــال السريع وغير المبرر

41 قرمان 2001: 153.

42 في تعليقــه عــلى الأســلوبية في بعض قصص توفيق معمر يتنــاول الباحث إميل توما ظاهرة انســلاخ النص الأدبي عن حيــزه الفنــيّ، وارتدائه زيّ المقالة الاجتماعية، التي تطرح فيها الأفكار مقشّرة، ممــا يلغي الحدود بين القصة والمقالة الصحفيــة، فيقــول في ذلك: "أمّا العمل الأدبي فيســتدعي تصوير الواقع فنيا باســتخدام فكــرة فنية تحرك العواطف وتخاطب القلب ليتجاوب مع العقل في تفاعل محرك" (توما 1993: 27).

43 راجع: خوري 2004: 126 (الهامش رقم 5، ويشتمل على مجموعة كبيرة من المصادر التي تناولت موضوع التناصّ)؛ قطوس 1999: 168.

44 يعلق القاســم على تمســك ســعيد بالطرح الفكري المألوف، وعدم تناول الفكرة بأســلوب جديد، أو عرضها من زاوية مختلفــة، فيقــول، والحديث عــن مجموعته **في انتظار القــرار**: "رغم أهميــة الموضوع وجمال القصــة، إلا أن النهاية الدراميــة العنيفــة تذكرنا ببعض الأفلام المصريــة الهابطة، وكان أفضل لو عولجت القضية بطريقة أخرى" (القاســم 2007: 145).

للشــخصيات من مســتواها الواقعي الاجتماعيّ، إلى المســتوى الرمزي الســياسي الذي بدا متكلفا، كما أوضحنا سابقا.

5. **الحــوار المبتــذل، التوجيهات المباشرة:** وقــد تجلت مع نهاية النــصّ، ففترت معها حدة الصراع، وخفّ التوتر مع بدء المقاربات الفكرية، والمقارنات العقلية، وبالتالي رَكن الانفعال الحدثــيّ، والصدق السرديّ جانبا.[45] عملتْ هذه الحوارية عــلى تقديم الدلالة للمتلقي على طبق من فضة، مما جعل النصّ يميل إلى الانغلاق الدلاليّ، والمحدودية الإيحائية. يقول الراوي: "ولا قيمة لعلــم لا يؤدي إلى وعي وعلى الوعي أن يغيّر نحو الأفضــل والأجمل، العلم، الثقافة"،[46] مرتديا بهذا زي المتعلــم المثقف، كاســيا أهله زيّ التخلف، عارضا الصراع كنظريــة اجتماعية واضحة المعالم، لا تحتاج إلى كثير من التأويل. ولو أبقى الموضوع على ما هو دون هذه الخطابية، لكســب أمرين: بكوريــة الدلالــة في تأويل القارئ، وقوة العرض مســتمدة من مجريات الحــدث، وتطور الصراع، والتشــويق، بعيدا عن التأملات والشــطحات الفلســفية هذه. ويقول إميل توما في هذا المجال: "ولا نعتقد أن الدعوة الاجتماعية أو السياسية الصريحة تليق في القصة القصيرة، بل هي تحول القصة القصيرة إلى أطروحة اجتماعية تمتص الجمال الفنيّ".[47]

45 راجع: سعيد 1997: 18–20.

46 سعيد 1997: 18.

47 تومــا 1993: 43. كمــا يلاحظ طه انفلات الدلالة من يد الكاتب في بعض قصصه، وتحول بعض المشــاهد إلى نوع من التظاهرات الصاخبة (كما يســميها)، التي ينفس فيها الكاتب عن انفعالاته، مما يأتي على حســاب الجانب الفني (طه 2001: 38). والظاهرة ذاتها تنبه إليها فراج في قوله: "فشل الإخفاء بشكل خاص له علاقة بحميمية الموضوع وفحوى الرسالة وعلاقتهما بالسياق خارج النصّ" (فراج 2001: 40؛ قارن: دلة 2002: 112). يبدو أنّ دافعا قويا ينبثق عن رغبة حقيقة لدى الكاتب في النصح على ســبيل التهذيب والتربية، يدفع الكاتب إلى هذه المواعظ الأخلاقية السافرة، التي تفرض الجمود على بعض المشــاهد، وتفقد النص هيبته. الشــاعر أدمون شحادة لاحظ هذا الوقوع في التكلف التربوي المباشر في عمل آخر للكاتب هو مسرحية "هي الأم" (راجع: شحادة 2001: 56). كما يلاحظ عباسي أنّ أسلوب الوعظ المباشر والتوجيه الاجتماعي والأخلاقي المبتذل من ســمات المرحلة الأولى من مراحل تطور القصة الفلســطينية (ويعني بها فترة الخمســينات)، وهي ظاهرة أتت على حســاب فنية القصة، وتسلســل أحداثها المنطقي (راجع: عباسي 1998: 217).

المصادر

إبراهيم، 1974 إبراهيم، نبيلة (1974)، **قصصنا الشعبي**، بيروت: دار العودة.

إبراهيم، 1989 إبراهيم، نبيلة (1989)، **أشــكال التعبير في الأدب الشعبي**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

إدريس، 1990 إدريس، يوسف (1990)، **القصص القصيرة**، القاهرة: دار الشروق، (ج 2)

توما، 1993 تومــا، إميــل (1993)، **مختــارات في النقــد الأدبــي**، حيفا: معهــد إميل تومــا للأبحاث الاجتماعية والسياسية.

جبر، 2003 جبر، عطا الله (2003)، **إشراقة النصّ**، الناصرة: مطبعة فينوس.

حبيب، 2011 حبيب، شــفيق (2011)، "أدبنا المحليّ بين حانا ومانا"، ضمن: القاســم 2011، ص 65-69.

حقي، 2011 حقي، يحيى (2011)، **قنديل أم هاشم**، الدار البيضاء: دار توبقال.

حمزة، 1998 حمزة، حســين (1998)، "الخروج مــن الدائرة- ملاحظات حول تطــور القصة والرواية الفلسطينية في إسرائيل"، ضمن: عباسي 1998، ص 11-28.

الخال، 1978 الخال، يوسف (1978)، **الحداثة في الشعر**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

خليل، 2004 خليــل، محمــد (2004)، **النقــد الأدبي داخل فلســطين**، عمّان: جامعــة اليرموك- كلية الآداب.

خوري، 1999 خوري، جريس (1999)، **الأغنية الشعبية الفلسطينية في الجليل**، حيفا: جامعة حيفا. (رسالة ماجستير)

خوري، 2004 خوري، جريس (2004)، **المصادر الشــعبية للشــعر العربي الحديث**، تل أبيب: جامعة تل أبيب. (وظيفة دكتوراة)

دلّة، 2002 دلّة، بطرس (2002)، **مداخلات أدبية**، حيفا: مطبعة الوادي.

الرويلي والبازعي 2000 الرويلي، ميجان وسعد البازعي (2000)، **دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

سعيد، 1997 سعيد، محمد (1997)، **أحمد ومردخاي**، الناصرة: مؤسسة المواكب.

شحادة، 2001 شــحادة، أدمون (2001)، "عن محمد علي سعيد ومسرحيته "هي الأم""، **الشرق** 4، ص 55-56.

شلحت، 2011 شلحت، أنطوان (2011)، "نقد ذاتي للحركة النقدية المحلية"، ضمن: القاسم 2011، ص 30-38.

صالح، 1997 صالح، الطيّب (1997)، **دومة ودّ حامد**، بيروت: دار الجيل.

الطعمة، 1984 الطعمة، صالح (1984)، "الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة"، **فصول- مجلة النقد الأدبي**، (القاهرة) 4، ص 11-27.

طه، 1991 طه، إبراهيم (1991)، "جدلية الرفض ورفض الرفض، قراءة في سياسة الأدب الفلسطيني"، **الجديد**، 1: 40، ص 64-85.

طه، 2001 طه، إبراهيم (2001)، "صديقي محمد علي سعيد الإنسان والأديب"، **الشرق**، 4، ص 36-38.

عباسي، 1998 عباسي، محمود (1998)، **تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل**، حيفا: مكتبة كل شيء.

عبد الله، 2011 عبد الله، فوزي (2011)، "أدب السياسة وسياسة الأدب، النقد بين الأدب والسياسة"، ضمن: القاسم 2011، ص 25-29.

عبود، 1970 عبود، مارون (1970)، **على المحكّ**، بيروت: دار الثقافة، دار مارون عبود.

علوش، 2001 علوش، محمد (2001)، "محمد سعيد متواصلا مع الكلة"، **الشرق**، 4، ص 51-53.

غنايم، 2000 غنايم، محمود (إع.) (2000)، **مرايا في النقد**، كفر قرع: دار الهدى.

غنايم، 2011 غنايم، محمود (2011)، "بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع"، **المجلة** (مجمع اللغة العربية-حيفا) 2، ص 139-156.

فاعور، 2001 فاعور، عدنان (2001)، "محمد علي سعيد، ابن قرية شعب البارّ"، **الشرق**، 4، ص 25.

فراج، 2000 فراج، سلمان (2000)، "الخطاب النسويّ في ديوان "خواتم الملح" للشاعرة نداء خوري"، ضمن: غنايم 2000، ص 169-206.

فراج، 2001 فراج، سلمان (2001)، "السياق التاريخي لقصص محمد علي سعيد"، **الشرق**، 4، ص 39-41.

فون دير لاين، (د.ت) فون دير لاين، فريدريش (د.ت)، **الحكاية الخرافية**، القاهرة: دار غريب للطباعة.

القاسم، 1987 القاسم، نبيه (1987)، **إضاءة على الشعر الفلسطيني المعاصر**، شفاعمرو: دار المشرق.

القاسم، 1996 القاسم، نبيه (1996)، **في الهمّ الثقافيّ**، شفاعمرو: مطبعة المشرق.

القاسم، 2003 القاسم، نبيه (2003)، **الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا**، كفر قرع: دار الهدى للنشر.

القاسم، 2007 القاســم، نبيه (2007)، **القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.

القاسم، 2007ب القاسم، نبيه (2007ب)، **محمد علي طه- مبدع راودته الكلمة وراودها**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.

القاسم، 2010 القاسم، نبيه (2010)، **ظلال الكلمات**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.

القاسم، 2011 نبيه القاســم (إع.). **مواقف ومواجهات في حال حركتنا الثقافية**. كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.

قرمان، 2001 قرمــان، ســعاد (2001)، "حوار مع الكاتب محمد علي ســعيد"، **الــشرق**، 4، ص 152-156.

قطوس، 2000 قطّوس، بســام (2000)، **مقاربــات نصية في الأدب الفلســطيني الحديث**، عمان: دار الشروق.

كناعنة، 1992 كناعنة، شريف (1992)، الدار دار أبونا، القدس: مركز القدس العالمي للدراسات الفلسطينية.

المختار من الأدب العربي الحديث- القصة القصيرة والمسرحية (1981)، وزارة التربية والثقافة، ص 9-11.

مصالحة، 2011 مصالحة، سلمان (2011)، "هل غادر الشعراء"، ضمن: القاسم 2011، ص 57-64.

ناشف، 2001 ناشــف، هديل (2001)، "الأديب محمد علي ســعيد في مضافتنا" (حوار)، **الشرق**، 4، ص 157-159.

يحيى، 2001 يحيــى، رافــع (2001)، "التقنيــات السردية الشــعبية في مجموعة "أحمــد ومردخاي"، **الشرق**، 4، ص 45-48.

بالإنجليزية

Assadi & Hamad, 2010 Assadi, Jamal & Mohammad Hamad, “A Passive companion or an active partner? Postcolonialism in selected short stories by: Mohammad Ali Saeid”, **Al-Majma’**, 2, (Al-Qasemi Arabic Language Academy-Baqa al-Gharbiyya), pp. 27-50.

Badawi, 1992	Badawi, M. M. (ed.) (1992), **Modern Arabic Literature**, Cambridge: Cambridge University Press.
Goldberg, 1997	Goldberg, Christine (1997), “Folktale”, In: Green (ed.) 1997, vol. 1, pp. 356-366.
Green, 1997	Green, Thomas (ed.) (1997), **Folklore, an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art**, Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
Jayyusi, 1992	Jayyusi, Salma (1992), “Modernist Poetry in Arabic”, In: Badawi (ed.) 1992, pp. 132-179.
Khoury, 2008	Khoury, Jeries (2008) “Zarqa’ al-Yama:ma in the Modern Arabic Poetry- a Comparative Reading”, **Journal of Semitic Studies**, LIII/2, pp. 311-328.
Sulaiman, 1984	Sulaiman, Khalid (1984), **Palestine and Modern Arab Poetry**, London: Zed Books Ltd.

الظاهر والباطن في لغة الحوار الروائي في الأدب العربي المعاصر *

ساسون سوميخ

جامعة تل أبيب

مقدمة

ظهور القصة الواقعية في الأدب العربي الحديث في القرن العشرين، وضع الروائيين والقصاصين العرب أمام مجموعة من التحديات الخاصة، وفي رأسها قضية استخدام اللغة. وتعدّ إشكالية لغة الحوار واحدا من أهمّ هذه التحديات؛ إذ من الظواهر البارزة في القصة الواقعية[1] اشتمالها على الحوار "الطبيعي" أو "الحيّ"، المطابق لنبض الحياة الواقعة. ظاهريا، يمكن تحقيق هذه "الواقعية" في الحوار من خلال اعتماد اللهجات العديدة المستخدمة في المناطق العربية المختلفة. وحقا، فإنّ مجموعة كبيرة من كبار الروائيين العرب المعاصرين استخدموا اللهجات (أو العامية) في حواراتهم، بشكل شامل أو جزئي. ويعتبر الروائيون المصريون (مثل عبد الرحمن الشرقاي ويوسف إدريس)[2] أبرزهم في هذا المجال، ولا نعدم وجود روائيين من بلاد عربية أخرى، كالعراق (عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي)، وتونس (البشير خريّف)، لم يتورعوا عن استخدام العامية كذلك. وتردّد بعض الكتّاب في هذا المجال، فوظفوا العامية في أنماط كتابية معينة، أو في فترة زمنية محددة فقط من مسيرتهم الأدبية.[3]

1 المصطلح "واقعية"، كما هو مستعمل هنا، غير مرتبط بتيار أدبي محدّد، إنّما جاء للدلالة على القصة التي تصف المجتمع الحاضر والشخصيات، مما يميزها عن القصة التاريخية، والخيالية والأنماط القصصية التجريدية.

2 عن لغة الحوار في أدب يوسف إدريس راجع: Somekh, 1975. وسوميخ، 1984، ص 27–62.

3 عن التحولات اللغوية والأسلوبية في مسيرة الروائي المصري يوسف السباعي الأدبية، راجع: Abdel-Malek, 1972 .

* الصياغة الأولى لهذا البحث نشرت بالإنجليزية عام 1993:
Jerusalem Studies in Arabic and Islam, vol. 16, pp. 177-194، وترجمه عن الإنجليزية د. جريس نعيم خوري، جامعة تل أبيب.

رغـم ذلـك، هنالك عدة عوامل – حضارية، اجتماعية، سياسـية، وعملية – وقفت عائقا أمام اسـتخدام العامية في الأدب:

1. عـلى امتداد التاريخ اعترفـت الحضارة العربية بصنف لغوي واحـد فقط، وهو الفصحى، كوسـيلة للإنتاج الأدبي.[4] الأعمال التي كتبت بالعامية، أو باللغتين الفصحى والعامية معا اعتبرت، في أحسن الأحوال، أدبا ركيكا. هذا التوجه ما زال مسيطرا في هذه الأيام أيضا، ومن بين أنصاره الغيورين لا نجد الأدباء المحافظين فقط، بل أيضا المحدثين كطه حسين. العديد من المعاهد الثقافية في العالم العربي امتنعت عن الاعتراف بالأدباء الذين وظفوا العامية في أدبهـم، ومنعت عنهم الجوائز والعضوية؛ كما امتنعت الدول العربية عن إدراج هذا النمط مـن النصوص ضمن مناهجها التدريسـية، وأوصت وزارات الثقافـة والتعليم بعدم قراءة هـذه النصوص.[5] عدا عن ذلك، اتهم القوميون المتطرفون الأدباء الذين يوظفون العامية في أدبهم بالخيانة الوطنية، وعدم الإخلاص للغة القومية.[6]
2. النـص المكتوب بلهجة ما مفهوم بشـكل جـليّ لمتحدث هذه اللهجة، أو مـن يألفها من هنا وهناك. وهي ظاهرة لا تقتصر على اللهجات الثانوية في البلاد العربية، بل تتعداها حتى إلى اللهجات المركزية كلهجات بيروت والقاهرة. فعلى الرغم من كون هذه اللهجات، بشـكل أو بآخـر، مفهومة عند الكثير من العرب في الشرق الأدنى وشـمال إفريقيا، من خلال الأفلام، الأغاني الشـعبية وما إلى ذلك، إلا أنّ دقائقهـا وخواصها اللغوية في كثير من الأحيان تكون عصية على من لا يألفها. لذلك فالروائي الذي يكتب حواره بالعامية (أي بلهجته الخاصة) مـن المرجّح أن يحظى، في الدول العربيـة المجاورة، بجمهور قرّاء أقلّ مما قد يحظى به لو كتب نفس الحوار بالفصحى.
3. اللهجـات في العالـم العربي لم تطور منظومـة كتابية خاصة بها، ممـا اضطرّ الكتاب إلى فـرض إملاء الفصحـى عليها بالقوة. عليه فالقـارئ، خاصة الذي لا يألـف اللهجة إياها، يواجـه العديد من المشـاكل في فكّ رموز المفـردات. ناهيك عن عدم توفـر طريقة تقليدية ثابتـة لنقل اللهجات من النطق إلى الكتابة، مما يؤدي إلى عدم الانسـجام بين النصوص في استخدام الحروف العربية لهذه الغاية.
4. بما أن الجزء السردي في الروايات والقصص العربية يكتب عادة بالفصحى،[7] فإنّ استخدام

4 عن الأعمال الأدبية المكتوبة بالعامية في القرون الوسطى والعصر الحديث راجع: Cachia, 1967, Diem, 1974.

5 انظر: مقدمة السباعي، 1956، ص 6–7.

6 هذا النوع من الاتهامات نجده في: سعيد، 1964؛ وكذلك: فروخ، 1961.

7 من الخطأ الاستنتاج بأنّ السرد في الروايات العربية الحديثة يخلو من أي انعكاس أو أثر عاميّ، أو لا يقتبس من اللغة

العامية في الحوار يجعل النصّ قائما على نمطين لغويين متباينين. في الحقيقة فإنّ استخدام العامية في الحوار عملية مألوفة ومنتشرة بين الروائيين الأوروبيين وغيرهم أيضا، والذين لا يجـدون حرجا في المزج بين العاميـة واللغة المعيارية، غير أنّ البون بين الفصحى والعامية في العربية أوسع منه في اللغات الأوروبية.

في ظـلّ هـذه الصعوبات، نجد أنّ عددا كبيرا من الكتاب الذين يمارسـون كتابـة القصة الواقعية يميل إلى تحـاشي "قواعـد اللعبة" تلـك، باختيارهـم اللغة الفصحى كلغـة حوار، في بعـض الأحيان، حتى لَيصعـبَ التمييز بين اللغة السردية واللغة الحوارية في نصوصهم. مع ذلك نجد أن العديد من الروائيين الآخرين يبذلون جهدا عظيما في إنتاج أنماط من الحوارات، مبنية، بشكل أساسي، وفق قواعد الفصحى ومعاييرها العامة، ولكنها تذكرنا بالعامية. بعض الروائيين يفلحون في هذه المهمة إلى حدّ كبير، ممّا قد يقنـع القـارئ والناقد معا أنهما أمام حوار عاميّ أصيل، وهـو في الحقيقة لا يعدو أن يكون "محاكاة" فصيحة لذلك الحوار. قراءة متأنية لهذا النوع من النصوص تكشـف عن حرص شـديد لدى الروائيين على عدم خرق معايير اللغة الفصحى الحديثة، إذ نراهم يبتكرون طرقا متنوعة للتقليل قدر الإمكان من حضور العناصر غير الفصيحة في الحوار، وفي الوقت نفسـه الحفاظ على حوار واقعيّ قريب من طبيعة اللغة المحكية.

في هذه الدراسـة محاولة لوصف بعض هـذه الطرق والتقنيات التي وظفها عـدد من الروائيين العرب المحدثين من بلاد عربية مختلفة (مصر، سوريا، لبنان، السودان، والمغرب) والذين قرروا كتابة حواراتهم بالفصحى بدل العامية. معظم النماذج هنا مقتبسـة، بشـكل أساسي، من روايات نجيب محفوظ، وعلى وجـه الخصوص ثلاثيته القاهرية (**بين القصرين**، **قصر الشـوق**، **السـكرية**، 1956-7). محفوظ، مبدئيـا، يكـره توظيف العامية في الحوار، بـل يعتبر عملية كهذه بمثابة "مـرض".[8] ومع ذلك نجد أنّ بعض العناصر العامية، أو التي توحي بالعامية، تتخلل حواراته، كغيره من الروائيين.

من الجدير ذكره أنّنا لا نجد كل أنماط، ما سنسـمّيه بـ "الفصحى المعمّمة"، ولا كل تقنياتها في أعمال جميع الروائيين الذين أقتبسـهم هنا، كما أنّ معدل العناصر العامية، أو ما يبدو عاميا، ليس متسـاويا بينهـم ولا منتشرا بنفس النسـب في أعمالهم. من الهامّ أن نوضـح كذلك أنه من الصعب في هذه المرحلة أن نفترض قوانين وشروطا تعلل سبب شيوع هذا النوع من الفصحى في روايات بعينها، وعدم توفرها في روايـات أخرى. مـع ذلك فبإمكاننا أن نلاحظ بـأنّ هؤلاء الروائيين يميلون إلى اسـتخدام هذا النمط مـن الفصحى عندما يكون المتحاورون المتخيلون في العمل الأدبي من "البسـطاء" و "عامة الشـعب"

العامية. انظر: سوميخ 1984، ص 91-110؛ والفصل الثالث من: Somekh, 1991.

8 انظر: دوارة، 1965، ص 286-287.

البعيدين عن التعقيد الحياتيّ، وكذلك عندما يكون موضوع الحوار وسياقه عرَضيّين غير مخطط لهما مسبقا. كما يكثر حضور العامية أو ما يوحي بها في المقاطع الانفعالية القصيرة.

النماذج التالية لملامح الفصحى المعمّمة تقسم إلى ثلاثة أقسام، بحيث يمثّل كلّ قسم صنفا مختلفا: الاستخدام العلني لوحدات عامية صغرى، التهجين، والنقل الحرفي. كل الأمثلة المقتبسة هنا وظفها كاتبوها في سياقات فصيحة. تتضمن الاقتباسات، في الغالب، عناصر من الفصحى الخالصة، وذلك للتأكيد على أن لغة النص الأساسية هي الفصحى لا العامية.

1. الاستقاء من العامية

أسهل الطرق لجعل الخطاب "أصليا" في الحوار المكتوب بالفصحى، هي تطعيم الأجزاء البارزة في المقاطع الحوارية ببعض العناصر العامية، خاصة في بداية هذه المقاطع ونهايتها؛ ومن الجدير ذكره في هذا المجال وجود تفاوت بين الكتاب من حيث درجة اعتمادهم على العناصر غير الفصيحة في الحوار الفصيح.

1.1. الهتافات

الروائيون في متن هذه الدراسة، بلا استثناء، يستخدمون في حواراتهم الفصيحة بعض التعابير الهتافية الرائجة في الحديث اليومي عند العرب، مثل: أوه، هوه، ياهوه، هسّ، آخ، هاها، هقهق.

هذه الكلمات ذات وضعية لغوية محايدة؛ بمعنى آخر هي ليست فصيحة ولا عامية، بل عبارات بلا ميزة أسلوبية خاصة. قد يكون هذا هو السبب الأساسيّ في انتشارها البارز في سياق الحوارات الفصيحة.

1.2. العناصر العامية المحضة

ما يبدو أقل غموضا من حيث وضعيته اللغوية هو التعبير العامي الصريح والواضح، وقد أكثر الروائيون من استخدامه خاصة في المواقف الانفعالية، مثل: التحذير، الإحباط، التحفيز، والدهشة. من أكثر هذه التعابير شيوعا التعبير أحاديّ المقطع: بَسّ (بمعنى: يكفي أو فقط)، كما في الأمثلة التالية:

1. **بس، بس، لست أدري لماذا أتدخل في شؤونك** (جبرا، 336)
2. **قلت لك ألف مرة انزعي بيروت من رأسك، صيدا وبس** (توفيق عوّاد 1972، 8)

كلمة أخرى شائعة الاستخدام في هذا المجال هي "بلاش" بمعنى: لا حاجة أو يكفي، مثال:

3. **بلاش فلسفة! أين السطل؟ هذا هو المهم** (جبرا، 125)

وكذلك الكلمة المساعدة والمفسرة "يعني"؛ ونلاحظ أن معناها الفصيح مغاير بعض الشيء. هنا تستخدم هذه الكلمة في الغالب في بدايات المقاطع الحوارية الفصيحة:

4. **يعني أتناول كل واحد من الطلاب والطالبات باسمه؟** (توفيق عواد 1972، 118)

كذلك فإنّ الكلمتين: "ليش" (لماذا) و "إيش" (ماذا) شائعتا الاستخدام لدى بعض الروائيين:

5. **مهما يكن... إيش السبب في اهتمامك بمصطفى سعيد؟** (صالح، 105)

من الملاحظ هنا بشكل واضح الحضور المنخفض لهاتين الكلمتين (إيش/ ليش) في النصوص. فقد كان من المتوقع أن يكون لهما حضور بارز في الفصحى المعممة خاصة مع شـيوع استخدامهما في نصوص قيّمة تعود إلى العصور الوسطى، خاصة في الاقتباسات المأخوذة من الخطابات المباشرة.[9]

الفعل "شاف"، والذي يعتبر من العلامات الفارقة للكثير من اللهجات العربية كبديل للأفعال الفصيحة: رأى، أو نظر، أو وجد، ظهر بشكل بارز في النصوص التي ندرسها، خاصة قبل وبعد الجمل الفصيحة:[10]

6. **شوف أستاذ، أنت تعرفني...** (جبرا، 343)

7. **سأفكر في الموضوع يا دولت... أشوف** (أباظة، 1960، 67)

في بعض الأحيان يظهر هذا الفعل كعنصر أساسي في تعبير اصطلاحي ذي طابع عاميّ واضح:

8. **يناير هذا العام شايف كيفه** (محفوظ، **السكرية**، 1957، 69)

نماذج إضافية للتطعيم العامي في السياقات الانفعالية:

9. **يا للعجب، يا بني آدم[11]! اصح لنفسك.. عد لصوابك!** (صالح، 134)

10. **ما قارييتش.[12] أنسيت الأحداث التي تعيشها بلادنا؟!** (برّادة، 75)

أخيرا، نجد مجموعة كبيرة من المقتطفات العامية مستمدة من مخزون الشتائم والإهانات العاميّ؛ ومن الملاحظ أن هذه التعابير تأتي في الغالب الأعمّ لتبثّ أجواء من الألفة والمرح لا السخط والضغينة:

11. **حننت إلى زبيدة يا عكروت** (محفوظ، **قصر الشوق**، 104)

12. **فقلت له في نفسي: خفف الوطء يا ابن المركوب** (محفوظ، **قصر الشوق**، 53)

في جميع النماذج المقتبسة في هذا القسم لاحظنا أنه على الرغم من بروز الوحدات العامية بشكل صريح، لـم يكـن هنالك ميل لتحويل المقاطع إلى العامية. معظم هذه المقتبسـات جاءت قصيرة، والأهم من ذلك أنها جاءت في الغالب مفصولة عن الجملة/ الجمل الرئيسـة في المقطع نفسـه. في بعض الأحيان شهدنا

9 على سبيل المثال: "إيش تريد منه؟"، الحموي، 1929، ص 228.

10 سنرى في البند 2.2 أن بعض الكتاب يميلون إلى التعامل مع الفعل "شاف" كفعل باللغة الفصحى، من خلال إخضاعه لقواعد الفصحى.

11 لاحظ أنّ التركيب "بني آدم" الذي يعتبر في الفصحى جمعا، بمعنى "الناس"، يستخدم في هذا النموذج بصيغة المفرد، كما هو الحال في العامية.

12 هذا النص لكاتب مغربي، من هنا أنّ "يقرأ" معناه "يدرس" (أي يتعلم في المدرسة، مثلا).

حضورا بارزا للغة العربية الرفيعة المســتوى في نفس القطعة المطعّمة بالعامية، كما هو الحال في المثال الأخير، حيث تلي المفردة العامية تراكيب فصيحة بارزة (مستوحاة من بيت شعر مشهور في الرثاء نظمه الشــاعر العباسي أبو العــلاء المعري). ويبدو أن اللجوء إلى الفصحى العاليــة في هذه الجملة يعكس نية الكاتب الجمع بين "الراقي" والمبتذل كطريقة لإبراز العنصر الفكاهي في القطعة.

1.3. الكلمات الأعجمية

تكثر في اللغة الفصحى الكلمات ذات الأصول الأجنبية (الأوروبية في الغالب)،[13] والروائي كثيرا ما يوظف هذه الكلمات في السرد والحوار. غير أنّ الروائيين في متن هذه الدراسة إنّما يلجأون إلى الألفاظ الأعجمية غــير الملازمة للغة الفصيحة المكتوبة، بل التي يكثر ورودهــا في المخاطبة اليومية للقطاعات المختلفة في المجتمع العربي. لذلك فإنّ هذه المفردات تعتبر بدورها اقتباسات من طبيعة اللغة العامية نفسها، تأتي للتدليل على "أصالة" وواقعية اللغة التي تستخدمها شخصيات من خلفيات اجتماعية خاصة. النماذج التالية تضمنتها **ثلاثية** محفوظ؛ المتحدث هو شــابّ مصري متأجنب، يقتبس أخته الصغيرة على سبيل المداعبة، التي تشــير باستخدامها اللقب "أنكل" (uncle وفي الفرنسية oncle وتعني الخال أو العمّ أو زوج الخالة أو العمة) إلى شاب مصري آخر (كمال، وهو بطل **الثلاثية**). صيغة الخطاب هذه كان لها، بلا شك، وقع قوي على أذن كمال:

13. أمس ســمعها بابا وهي تســألني: هل يجيء معنا أنكل كمــال إلى الهرم؟ (محفوظ، **قصر الشوق**، 196)

النمــوذج الآخــر الذي نورده هنــا، من **الثلاثية** نفســها، وقع في حديث لامرأة مصريــة من أصل تركي، تســتخدم كلمة "بوليتيكا" (مراوغة، مماحكة، دبلوماســية، تصنّع)، التي تعكس بشــكل واضح عادة سلوكية ميزت محيطها الاجتماعي في العشرينات.

14. ربّاه، ما هذه البوليتيكا، أأنت خديجة حقا؟! (محفوظ، **قصر الشوق**، 259)

كذلك في النموذج التالي، المأخوذ من رواية أخرى لمحفوظ. المتحدث هو شاب مصري لديه بعض الثقافة العصرية، يستخدم التعبير "أوكي" (OK) في توجهه لشاب مصري آخر:

15. أوكي أيها الزميل العزيز... (محفوظ 1967، 209)

2. التهجين

العناصر العامية الصريحة جاءت في الحوار الفصيح إلى حد ما متفرقة ومشتتة، وبشكل دائم نفيت إلى

13 انظر: Issawi, 1972, pp. 110-133.

بدايات الجمل أو نهاياتها. غير أننا لاحظنا في الروايات المدروسة هنا أنواعا مختلفة من الوسائل غير المباشرة التي من خلالها طعّم النص الفصيح بالعناصر العامية. هذه العناصر العامية تتخذ مظهرا فصيحا من خلال عمليات تحويل مختلفة يقوم بها الكاتب. أكثر هذه العمليات شيوعا فرض وظيفة لغوية (معجميّا، صرفيا، أو نحويا) لعنصر عاميّ، على عنصر فصيح مقابل له (النماذج: 2.1، 2.2.1، 2.3، 2.4، 2.5). نوع آخر من هذه العمليات هو إخضاع عنصر عاميّ (معجميًّا، في الغالب) للقوانين النحوية للغة الفصحى، وبهذه الطريقة منحه "الشرعية" ليصبح جزءا من السياق الفصيح (النماذج في 2.2). لغة هذه الجمل في هذا البند يمكن وصفها بـ"العامية المبطّنة"، أو حتى بـ"الفصحى المفبركة". من يدقق النظر في هذه الجمل بإمكانه أن ينتبه لوجود عنصر واحد أو أكثر غريب عن طبيعة السرد الفصيح، (ومن هذا المنطلق لا نصنف هذا النوع من العمليات تحت إطار "النقل الحرفي" [calques])، غير أنّ الكتّاب عبر هذه التقنية يمكنهم الادعاء، ولديهم الحجج الكافية لذلك، أنهم لا يلجأون إلى الاقتراض الواضح والمتطرف من اللغة العامية.

غنيّ عن القول إنّ أمثال هذه المباني الهجينة متوفر في اللغة الفصحى الحديثة، المكتوبة والشفوية، على اختلاف مستوياتها واستخداماتها. مع ذلك ففي الحوار القصصي، التهجين يشغل وظيفة هامة جدا: تقديم الحوار العاميّ الأصيل والحقيقيّ في إطار فصيح. بكلمات أخرى: حوار كهذا مدبّر ومصنوع بعناية فائقة. بالمقابل ففي اللغة "العامة"، هذا التهجين يأتي في الغالب عفويا، نابعا عن عدم تمكن الكاتب أو المتحدث من السرد بالفصحى.[14]

2.1. "يا" غير الندائية

يشيع في النصوص التي ندرسها هنا استخدام الأداة "يا" للهتاف أكثر من استخدامها للنداء، ممّا يتلاءم مع طبيعة استخدامها في اللغة العامية. هذا صحيح بشكل خاصّ عندما تكون الكلمة (أو الكلمات) التي تلي الأداة قابلة للقراءة بالفصحى والعامية معا؛ مثال: يا سلام (محفوظ، **قصر الشوق**، 300)؛ يا عيب (محفوظ 1959، 108)؛ يا نهارنا الأسود (محفوظ، **بين القصرين**، 213).

أحيانا يزودنا الكاتب بعلامة فارقة من علامات اللغة الفصحى (الهمزة، الألف الدالة على تنوين الفتح، وما إلى ذلك) كدليل على أنه يكتب بالفصحى، كما هو الحال في كلمة "بيضاء" في المثال التالي:

16. يا ألف ليلة بيضاء! يا ألف نهار سلطاني! (محفوظ، **قصر الشوق**، 396)

---

14 كما هو واضح من مقالَي بلاو (Blau, 1973 و Blau, 1976)، الروائيون العرب المعاصرون (بمن فيهم محفوظ) ليسوا في مأمن من الانحرافات "العفوية" عن قوانين الفصحى، وذلك تحت تأثير العامية. وهذا بالطبع صحيح أيضا بالنسبة إلى الحوار القصصي، كما تبين النماذج التي يُستشهد بها في المقالين المذكورين. غير أنّ معظم أنماط الانحراف اللغوي المعروضة في الفقرات القادمة من هذه الدراسة مقصودة بشكل جليّ، وقد قام بها الكاتب عن سابق إصرار ووعي، باذلا فيها جهدا فنيا من أجل جعلها قريبة من الحوار العاميّ قدر الإمكان.

وعلى المنوال نفسه نجد في رواياتنا استخداما رائجا بشكل ملحوظ لعبارة "يا ليتَ"، كما في المثال التالي:

17. يا ليت جابر لم يسافر (توفيق عواد 1972، 248)

في الحقيقــة فــإنّ عبارة "يا ليت" لها شــواهدها الفصيحــة أيضا،[15] ولكن حضورها البــارز في الحوار القصصي (وحضورها النادر، نسبيا، في السياق الخطابي الفصيح، أو للغاية الخطابية نفسها في الأجزاء السردية في رواياتنا، حيث تفضّل الصورة الفصيحة العادية لكلمة ليت) يشكل دلالة على أنّها هنا تقابل العبارة العامية: يا ريت.[16]

2.2. الأفعال

العديد من الأفعال الخارجة عن معجم اللغة الفصحى، تدرج في النص الفصيح. في كل واحدة من الجملتين التاليتــين وجدنــا فعلا يعود في أصلــه إلى العامية: طالَ، في الجملة (18)، بهــدلَ (19). ولكن في الحالتين نلاحظ أنّ الفعلين ملائمان لقواعد اللغة الفصحى (فهما منفيان باستخدام لن ولم، بالترتيب نفسه):

18. لا تخافي يا ابنتي، لن يطالوه (توفيق عواد 1958، 36)

19. ولا تنس أنني لم أبهدل البيت (محفوظ، **السكّريّة**، 377)

الأمــر ذاته ينطبق على الفعل "شــاف". كما رأينا في الأمثلــة (6) و (7)، هذا الفعل، وهو عامي محض، كثيرا ما يظهر في الحوارات بشــكل ســافر، مأخوذا عن العامية بشــكل ظاهر ومباشر. مع ذلك فبعض الروائيين يفضلون "تفصيحه" قبل اســتخدامه، أي إكســابه الزي الفصيح من خلال إخضاعه لقواعد اللغة الفصحى (كحذف حرف العلة منه في فعل الأمر):

20. شُف يا جوزيف، الآن عاد الأستاذ ونستطيع أن نسأله... (مينا، 344)

21. شُف لك طريقة أخرى للمذاكرة (قصر الشوق، 408)

هنــاك ظاهرة أخرى مثيرة في هذا المجال تتعلق بالفعل العامي القاهريّ "حاسِــبْ!" (بمعنى: اِحذرْ!)، والذي يتكرر كثيرا في روايات نجيب محفوظ. في المثال التالي يستخدم هذا الفعل بمعناه العامي بأسلوب

15 انظر: Wright, 1992, 2: 92B. لاحظ، مع ذلك، أنّه في النموذج (17) أن الاســم الذي يلي "يا ليت" ليس منصوبا، كما هو مفروض وفق أصول الفصحى. يمكن أن ننسب هذا إلى حقيقة أنّ أسماء العلم في العربية الحديثة لا تصرّف عنــد الكثــير من الكتّاب؛ ولكن بالإمــكان كذلك أن نفترض، في مثل هذه الحالة الخاصــة، أنّ الكلمة "ليت" كُفّت عن العمل لأنها استخدمت في زيّ شبه عاميّ.

16 هناك ســؤال مثير للفضول يتعلق بلفظ عبارة "يا ليت" في الحوارات القصصية المنطوقة (مثلا، عندما يســتخدمها معلــم في قراءتــه لروايــة في الصفّ)؛ إذ هناك ثلاث طرق مختلفــة لقراءتها: 1- "يا ليتَ"، وهــي القراءة الفصيحة الدقيقــة والصارمة؛ 2- "يا لَيتْ"، في الفصحى الشــفوية المخفّفة (وهي تتطابق مع "يــا رَيتْ"، في بعض اللهجات [منهــا بعض اللهجات اللبنانية التي حافظت على لفظ حــرفي العلة المتصلين دون إدغامها كحركة واحدة]). 3- "يا لِيتْ"، المطابقة للعبارة العامية "يا رِيت".

وصياغة فصيحين، من خلال ربطه بالعبارة الرئيسة في الجملة بحرف الربط "أن":

22. حاسب أن تنزلق البطاطا فنموت جوعا (محفوظ 1959، 312)

هذا الفعل بهذه الصياغة في الفصحى يعني: "سوِّ الحسابَ!" أو "اطلبِ الحسابَ!"، من هنا أنّ توظيفه بمعناه العامي في السياق الفصيح لا يدخل ضمن عملية "الاستعارة الدلالية" (قارن: 3.3).

2.2.1. الأزمان

في حالات كثيرة وجدنا أنّ المشتقات (فاعل، مفعول، إلخ...) تتصرف تصرف الأفعال، على نحو مشابه للهجات العامية،[17] فتظهر في السياق الفصيح في موضع الفعل وبديلا عنه:

23. أنا عارفك وفاهمك عن ظهر قلب (محفوظ 1961، 52)

24. لمَ كفى الله الشرّ؟! ناوٍ تعمل حادثة؟ (قصر الشوق، 300)

في النموذجين تأتي في الفصحى "المثلى" أفعال مضارعة بدل أسماء الفاعل: "أعرفك وأفهمك" (في النموذج 23) و "تنوي" (النموذج 24). الكلمة "ناو" في النموذج الأخير استخدمت بشكل مغاير لما هو الحال في العامية، حيث فيها تسبق هذه الكلمة بمبتدأ (في هذه الحالة "أنتَ"). على كل حال نلاحظ أن هذه الكلمة ذات الدلالة والاستعمال العاميين كتبت ظاهريا بطريقة تتماشى مع إملاء الفصحى ونحوها، عن طريق حذف حرف العلة (الياء)، ورسم تنوين الكسر كتعويض.

من ناحية أخرى، نجد هنا وهناك صياغات شبيهة بالصياغات العامية، خاصة عندما يحاول الكاتب الدمج بين زمنين مختلفين في العبارة الواحدة، كأن يستخدم التركيب "كان يكون"، في الجملة الشرطية:

25. كان يكون في الخامسة والعشرين (قصر الشوق، 201)

2.3 البنيات النعتية والظرفية

2.3.1. مجموعة كبيرة من التراكيب النعتية والظرفية الخاصة بالحوارات القصصية مبنية وفق النمط العاميّ، مثال:

26. طربوش نصف عمر (محفوظ 1947، 134)

27. والهانم طول الشبر (محفوظ 1951، 226)

في الروايات المصرية كثيرا ما يأتي التعبير "ولا" في دلالته العامية، معبرا عن التميز ومؤكدا على الفكرة المنقولة، مثلا:

28. إنه ملاذنا عند كل شدة، رجل ولا كل الرجال (قصر الشوق، 116)

17 راجع:Mitchell, 1956, pp. 104-105.

29. وجدتك جالسا فوق الكنبة ولا عفريت النسوان نفسه! (**قصر الشوق**، 116)

2.3.2. الكلمة "زمان" كثيرا ما تســتخدم لدى الروائيين المعاصرين (المصريين بشــكل خاص)، بمعنى "زمن طويل" أو "ماضٍ بعيد"، أو تتخذ دلالة جوهرية أخرى من خلال جعلها مضافا إليه في تركيب الإضافة، كما هو الحال في:

30. وإني أسأل في دهشة: أين عيسى زمان؟! (محفوظ 1961، 161)

31. وأين باريس زمان؟! (**قصر الشوق**، 364)

2.4. كم

في الفصحى هنالك وظيفتان للأداة "كم": 1- الاســتفهام، وهنا تكون، في العادة، ســابقة لاســم مفرد نكــرة في حالة النصب، مثل: كــم ولدًا رأيتَ؟ 2- الخبرية وتفيد التعجب، ويليها اســم مفرد أو جمع في حالة الجرّ، مثل: كم ولدٍ رأيتُ![18] في اللهجات نجد أن هذه الأداة اكتســبت وظيفة ثالثة، حيث باتت تدلّ على القلّة أو البعض (كم ولد= القليل من الأولاد). في الحوار القصصي الحديث نجد أن الوظيفة الأخيرة حاضرة في السياق الفصيح:

32. كلها كم يوم وتصبحين من زباين الدكتور[19] (**السكريّة**، 206)

بما أنّ هذه الوظيفة لا تندرج تحت أي من الاســتخدامين الرســميَّين للأداة، فالاسم الذي بعد "كم" غير ملــزم بقانــون ما يحدد حالتــه الإعرابية. إذا قرأنا العبــارة الأخيرة قراءة فصيحة نجد أنفســنا ملزمين بقراءة كلمة "يوم" مجرورة (يومٍ) تماشيا مع قاعدة كم الخبرية، خاصة أن الكاتب لم يلحق كلمة يوم بألِفٍ، للتدليل على النصب. ومع ذلك فإننا نجد الأسماء بعد "كم" في عدد لا بأس به من روايات محفوظ منصوبة، انسجاما مع النوع الأول:

33. ولســت طماعــا، فمــا تريد إلا اللقمة والســترة وكم كأسًــا من الكونياك، وكم نفسًــا من الحشيش (محفوظ 1951، 39)

هــذا التأرجــح بين النصب والجر لدى المؤلف نفســه في التركيــب اللغوي ذاته يعطينــا صورة واضحة عن المعضلة اللغوية التي يواجهها مســتخدمو اللغة الفصحى المعاصرة، حين يحاولون تطبيق القواعد الكلاســيكية عــلى الوظائف اللغوية الطارئة والتــي لا قِبَل للعربية بها. في إطار نقاشــنا هذا يمكننا أن نقــول، بــكل ثقة، إنّ لجــوء الكاتب إلى تنوين الفتح (وهي علامة دالة عــلى الفصحى بلا ريب) في المثال

18 انظــر: Wright, 1992, 2:125-126؛ قــارن بحث بلاو حول الانحراف في اســتخدام "كم" في النثر العربي الحديث: Blau, 1973, p. 210.

19 لاحظ كذلك الكلمة الأولى من ها الاقتباس "كلّها"، خاصة الضمير "ها"، فهكذا يأتي في الاســتخدام العامي لا الفصيح. حول استخدام "ها" في هذه الوظيفة اللغوية وشبيهاتها في القصة العربية الحديثة، راجع سوميخ، 1984، ص 104.

(33)، جــاء للتأكيد على أن الفصحى هي الإطــار العامّ الذي تنبني وفقه جملته، من ناحية، وكنوع من "التعويض" عن تكرار لفظة "كم" بدلالتها العامية أكثر من مرة في السطر الواحد.

2.5. "وَ" الدالة على "المُقارَبَة" (قُرب حدوث الفعل)

في مجموعــة لا بأس بها مــن الحوارات في رواياتنا (خاصة المصرية) وجدنــا تراكيب ذات أصول عامية محضة. هذه التراكيب مكونة من: اســم + واو + فعل (مضارع)، حيث تدلّ الواو على الحدوث الوشــيك أو اقترب تحقّق الحدَث،[20] مثال:

34. ...وعكةٌ وتمضي إلى غير رجعةٍ... (قصر الشوق، 449)

35. لا تخافي... شدة وتزول (أباظة 1960، 183)

من الجدير ملاحظته أن الأفعال المســتخدمة في هذين المثالــين الأخيرين وكذلك التعبير "إلى غير رجعةٍ" (المثــال 34)، تنتمــي قطعيا للمعجم الفصيح، تمّ تفضيلها على ألفاظ مشــتركة بين الفصحى والعامية (مثل: راحَ، مشى) وذلك للتأكيد على اللغة الفصحى كإطار عام لهذه النصوص.

2.6. التمني

يــدلّ التمنــي، في الفصحى المعيارية، على الرغبة في أن تتحقق الأمنيات للخير (البركَة) أو للشر (اللعنة). وعــادة ما يُتوسّــط إلى ذلك بالفعل الماضي أو بالأمر (مثلا: طيّب اللهُ عيشَــكَ، أو طِب عيشــا). بالمقابل ففي اللغة المحكيّة، في العادة، تســتخدم للغرض عينِه صيغة المضارع (مثلا: الله يخلّيك!). في مجموعة كبيرة من رواياتنا نجد أن التركيب المحكي الأخير هو البارز في الحوارات،[21] وذلك على الرغم من أنّ اللغة السائدة في النصّ عامة هي الفصحى:

36. ربنا يجعل العواقب سليمة! (بين القصرين، 343)

3. الترجمة الحرفيّة (CALQUES)

3.1. كل الحالات التي تمت مناقشــتها في القســم الســابق صدرت كما لاحظنا، بطريقة أو بأخرى، عن بعض الانحرافات (اللغوية والدلالية أو غيرها) عن قوانين الفصحى المعيارية. هذه الانحرافات إنّما قام بهــا الكاتب عن قصد، وذلك بهدف جعل الحــوار حيّا، وقد بذل الكاتب فيها جهدا كبيرا ليُظهر أنّ هذه الجمل التي أنتجها، لأيّة غاية أو قصد كان، لا تخرج عن نطاق الفصحى.

20 وجــدت الــواو ذاتها في قصيدة باللغة الفصحى للشــاعر المصري المعاصر طانيوس عبده، بعنــوان "إنّه عُمرٌ ويمضي" (الجميل، 1925، ص 4).
كما وتظهر الواو عينُها هنا وهناك في شعر أحمد شوقي (مثلا: فشدّة وتزولُ، في صبري، 1961، ص 246).

21 في الحقيقة، التركيب التقليدي لعبارة التمني له حضور أيضا في حوارات هذه الروايات وإن كان بنسبة أقل من التركيب العامي. انظر: كفى اللهُ الشرَّ في النموذج (24).

بالمقابل ففي الجزء التالي من البحث نناقش تراكيبَ ذات أصول عامية، غير أنّها لا تحمل أي مركَّب لغويّ يتعارض مع طبيعة الفصحى المعيارية. يمكن تسمية الطريقة التي اعتمدها الكاتب في صياغة معظم هذه الجمل والتراكيب بـ "الترجمة الاقتراضيّة الواضحة" أو "الترجمة الحرفيّة"، وسنوضح هذا الوصف من خلال الأمثلة. القارئ الذي يألف اللهجة المستوحاة في الرواية، لن يجد صعوبة في الوصول إلى الأصل العامي للعبارة المغطاة "بغلاف" من الفصاحة، إن جاز التعبير.

3.2. التعابير والأقوال الشعبية

معظم الترجمات الحرفية المتوفرة في حوارات رواياتنا تنطوي على أمثال وتعابير عامية. من البديهي أنّ التعبير الذي يترجم حرفيا من لهجة ما إلى اللغة الفصحى، لا يفهمه بشكل تام إلا من كان ملمّا بهذه اللهجة. على الرغم من ذلك لم يتورع الروائيون عن ترجمة هذه الأقوال وحشد نصوصهم بها، لوعيهم بمدى أهميتها في رسم خلفية الشخصيات على كافة المستويات (الاجتماعي، الثقافي، الجغرافي وغيرها). قمت باقتباس النماذج التالية من الروايات المصرية، وهي ليست سوى عينات قليلة منتقاة بشكل عشوائيّ:

37. أذنا من طين، وأذنا من عجين، هذا ما تعلمته من التجربة![22] **(قصر الشوق، 40)**

38. هوّن عليك يا شيخ، تبيت نارًا، تصبح رمادًا[23] (أباظة 1965، 15)

39. ... خبّرني فقد احتار دليلي! (محفوظ 1962، 170)

لاحظ أنه في النموذج (37) فقط الكلمة "ودن" في الأصل العامي قام الكاتب بتغييرها ببديلها الفصيح (أذن) لجعل النص كاملا يبدو بثياب اللغة الفصحى؛ مهما يكن فإنّ الكاتب اختار أن يؤكد على حضور الفصحى لا العامية، وذلك من خلال إبراز عنصر فصيح هو تنوين الفتح في كلمة "أذن"، والذي كان بإمكانه تجنبه بكل يسر لو شاء ذلك. في النموذج (38) قام الكاتب بتغييرات معجمية لازمة من أجل الحفاظ على الفصاحة، ولكن في هذه الحالة كان لا بدّ من رسم تنوين الفتح في الكلمتين (نارا، رمادا) للحفاظ على قواعد اللغة الفصحى، بحيث لا يمكن تجنبهما أبدا. في النموذج (39) نجد علامة فارقة أخرى من علامات الفصحى هي "قد".

3.3. التعابير الحالية (التي تدل على الوضع والحالة)

هناك عدد كبير من الأمثلة التي فيها تمّ استدعاء تعابير عامية تدلّ على الحال، هي في أغلبها هتافية الطابع، أجريت عليها تعديلات معجمية ولغوية، ثمّ تمّ زرعها في السياق الفصيح، مثلا:

40. عدنا؟ خبّئ هذا الكيس... (عوّاد 1958، 222)

كلمة "عدنا" هي كلمة فصيحة بلا ريب، وقد جاءت بديلة عن الأصل العامي "رجعنا"، وهي كلمة

---

22 انظر هذا التعبير بصيغته العامية الأصلية في: الخناجري، 1982، ص 186.

23 ن.م، 52.

مشــتركة بــين الفصحى والعامية؛ مع ذلك فالدلالة الحالية التي ظـلّ هذا الفعل يحملها هي بأثر عاميّ واضح (عُدنا؟ بمعنى: هل عدتَ إلى حيلك القديمة إياها؟!). النموذجان التاليان يشرحان بشكل أوضح عملية ترجمة التعابير الحالية:

41. يا له من خبر! (محفوظ 1979، 102)

42. خيرًا يا رجل، ماذا بك؟! (أباظة 1965، 19)

النمــوذج (41) لــه أصل عامي قاهري (بشــكل خاص) هو "يا خــَبر" ويدلّ على: الدهشــة، الصدمة، الســخرية، وفق ما يحدده الســياق. وعلى عكس الحالات التي ناقشــناها في 2.1، حيث استخدمت "يا" في غــير وظيفتها الندائية في ســياق الحــوار الفصيح، نرى أن الكاتب في الحالة الراهنة فضّل اســتخدام "يا" بوظيفتها الفصيحة: "يا له من..." "كتعويض" عن إكســاب العبارة الحالية هذه الدلالةَ العاميةَ. الأمر نفسه ينطبق على النموذج (42)، حيث كلمة "خير" استخدمت بدلالتها الحالية (حب الاستطلاع، الدهشة، توقع المصيبة، وغيرها)، وقد جاءت الكلمة مزوّدة بعلامة فارقة من علامات اللغة الفصحى هي تنوين الفتح، وهي في هذه الحالة، كما هو الأمر في النموذج (37)، غير لازمة (وإن كانت جائزة) نحويًّا.

3.4. الأفعال

في مجموعــة كبيرة من الحالات التي شــاهدناها في الحوارات لاحظنا أن بعــض الأفعال الفصيحة تتخذ دلالــة ثانويــة أو دلالة مغايرة تماما لدلالتها الفصيحة الأصلية، "اســتقتها" مــن بديلها الموازي لها في العامية:

43. الكلام الفارغ الذي تتعلمونه في المدارس لا يسير عندنا (صالح، 101–100)

الفعل الفصيح "يســير" هو عبارة عن ترجمة حرفية عن الفعل العامي (المســتخدم في الفصحى أيضا) "يمــشي". كلا الفعلــين يؤدي الدلالة ذاتها (السَّــير)، الفعل العامي ملحَقا بحــرف الجر "على" (يمشي على) يتخذ دلالة إضافية هي: "يخدع أو يســتغفل". كان بإمكان الكاتب اســتخدام الفعل المشترك بين اللغتــين (يمشي)، غــير أنه فضّل الفعل الذي ينتمي للفصحى فقــط دون العامية، كي يبعد جملته قدر المســتطاع عن الأصل العاميّ. في الحقيقة بالإمكان الافتراض هنا، كما هو الأمر في حالات أخرى شبيهة، مرور عملية التطعيم بثلاث مراحل:

العامية (يمشي) ←── الفصحى (يمشي) ←── الفصحى الخالصة (يسير).

رغبــة الروائيين في بثّ الأجواء العامية (الشــعبية) في قالب فصيح دعتهم في كثير من الأحيان إلى اللجوء للأشــكال الفعليــة غير المتوفرة في النثر الفصيح الرســميّ الحديث،[24] على الرغم مــن إمكانية توفرها في

24 عن مصطلح "النثر الفصيح المعياري الحديث" (modern standard prose Fuṣḥa)، راجع الفصل الثاني من كتابي:Somekh, 1991.

مراحل مبكرة من عمر اللغة العربية. في النموذج التالي نناقش استخدام القالب الفعلي المشتق من الجذر "ذهب":

44. ماذا أذهَبك إلى هناك؟ (محفوظ 1979، 88)

عــلى الرغم من توفــر صيغة "أذهبَ" (على وزن أفعــلَ) في القواميس العربية، إلا أنّ اســتخدامها نادر جدا في العربية الفصحى المعاصرة. ظهورها في الجملة أعلاه جاء، كما هو واضح، انعكاســا للاستخدام العامي للفعل: ودّى، أو روّح.

الــوزن الــصرفي (أفعلَ) للجذر "فهم" (أي: أفهَمَ) شــائع بشــكل كبير في اللغــة الفصحى المعاصرة. في العــادة يظهر كفعل متعد لمفعولين، ويعني: "فسّر شــيئا ما لأحدهم، أو جعل أحدهم يفهم شــيئا ما"؛ لكنه في المثال التالي يستخدم كفعل متعد لمفعول مباشر واحد:

45. ماذا يفهمك أنت في هذه الأمور؟! (صالح، 81)

الواقع أننا في هذا النموذج نشهد عملية تتجاوز الترجمة الدلالية الحرفية البسيطة. الترجمة الحرفية هنا تشمل عنصرا وظيفيا أيضا (التعدية الفعلية). على الرغم من ذلك تظهر هذه العبارة منسجمة مع قواعد اللغة العربية، حيث لا يبدو أيُّ ملمح من ملامحها "المرئية" الظاهرية غريبا عن الأصول الفصيحة.

الفارق الأساسي بين الأفعال التي ناقشناها في هذا الجزء وتلك التي تعاملنا معها كحالات مهجّنة (2.2) هو أن جذر الأفعال: سارَ، عرّفَ وأفهمَ، متوفر في الفصحى بل مستخدم في حقول دلالية مشابهة لما هي عليــه في العامية، وبالتالي فاســتخدامها العامي يمكن أن ننظر إليه من زاوية "الاتســاع الدلاليّ"، بينما الفعل "شــافَ" هو عاميّ محض. لذلك فيعتبر اســتخدامه نوعا من الاستيراد أو الاقتراض من العامية، بطريقة شبيهة بطريقة استيراد الفعل "حاسِبْ" في البند 2.2.

1. الخلاصة

في الصفحات السابقة ناقشنا ثلاثة أنماط من الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها الروائي العربي المعاصر بشكل كبير في إنتاجه للحوار الحي المطابق لواقع الحياة، في حدود اللغة الفصحى. وقد بيّنا أنّ هذه الأنماط جميعها تشترك في استيرادها للعناصر العامية، بشكل خفي أو علني.

من المسلّم به أيضا أنّ العديد من العناصر ذات الأصول العامية، والتي أدرجتها اللغة الفصحى الحديثة بين سطورها، تسربت هي الأخرى إلى لغة القصة العربية الحديثة، بما فيها الحوار القصصي. هذه العناصر تشتمل على "اقتراضات" معجمية (خاصة ما يتعلق منها بالواقع المادي)،[25] وسمات نحوية، كتلك التي ناقشها البروفسور بلاو في دراسته الهامة "ملاحظات حول بعض التوجهات النحوية في العربية المعيارية الحديثة".[26]

أخيرا، من الهامّ التأكيد على أنّ الوسائل الأسلوبية التي تمّ الحديث عنها هنا متوفرة في الفصحى المعاصرة عامة (وربما كذلك في فترات قديمة من فترات تطور اللغة المكتوبة، كما يظهر من خلال أبحاث بلاو الكثيرة في مجال العربية الوسطى). مهما يكن فإنّ هذه التقنيات تبدو في الحوارات القصصية أكثر حضورا بكثير. عدا عن ذلك، في الحوارات، مدار البحث، تخدمُ هذه الوسائل غايات فنية خاصة؛ لذلك فحدوثها، في النماذج التي عالجناها، جاء عن وعي وسابق إصرار لا بشكل عفوي، وهو استخدام غير نابع عن جهل أو تجاهل.

25 راجع: Somekh, 1973, p. 99.

26 انظر: Blau, 1973 ، خاصة الفصل الخامس، وكذلك المقال المكمّل لمقاله هذا: Blau,1976.

2. المصادر الأدبية

أباظة، ثروت. **ثمّ تشرق الشمس**. القاهرة، 1960.

أباظة، ثروت. **الضباب**. القاهرة، 1965.

برّادة، محمّد. **سلخ الجِلد وقصص أخرى**. بيروت، 1979.

جبرا، إبراهيم جبرا. **البحث عن وليد مسعود**. بيروت، 1978.

عوّاد، توفيق. **الرغيف**. بيروت، 1958. (الطبعة الثانية)

عوّاد، توفيق. **طواحين بيروت**. بيروت، 1972.

محفوظ، نجيب. **زقاق المدقّ**. القاهرة، 1947. (الطبعة المستخدمة هنا 1965)

محفوظ، نجيب. **بداية ونهاية**. القاهرة، 1951. (الطبعة المستخدمة هنا 1965)

محفوظ، نجيب. **بين القصرين**. القاهرة، 1956.

محفوظ، نجيب. **قصر الشوق**. القاهرة، 1957.

محفوظ، نجيب. **السكّريّة**. القاهرة، 1957.

محفوظ، نجيب. **أولاد حارتنا**. بيروت، 1967. (نشرت للمرة الأولى في **الأهرام** 1959)

محفوظ، نجيب. **اللص والكلاب**. القاهرة، 1961.

محفوظ، نجيب. **السُّمّان والخريف**. القاهرة، 1962. (النسخة المستخدمة هنا 1964)

محفوظ، نجيب. **دنيا الله**. القاهرة، 1963.

محفوظ، نجيب. **ميرمار**. القاهرة، 1967.

محفوظ، نجيب. **الشيطان يعظ**. القاهرة، 1979.

مينا، حنا. **الثلج يأتي من النافذة**. دمشق، 1969.

المراجع

الجميل، 1925	الجميل، أنطون (1925)، **ديوان طانيوس عبده**، القاهرة: دار الهلال للطباعة.
الحموي، 1929	الحموي، ياقوت (1929)، **معجم الأدباء**، لندن: طبعة مارجولن.
الخناجري، 1982	الخناجري، وفاء (1982)، الأمثال الشعبية في حياتنا اليومية، طنطا: المكتبة القومية الحديثة للتوزيع.
دوارة، 1965	دوارة، فؤاد (1965)، **عشرة أدباء يتحدّثون**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
السباعي، 1956	السباعي، يوسف (1956)، **السقّا مات**، القاهرة: مكتبة مصر.
سعيد، 1964	سعيد، نفوسه زكريا (1964)، **تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها في مصر**، الإسكندرية: دار نشر الثقافة.
سوميخ، 1984	سوميخ، ساسون (1984)، **لغة القصة في أدب يوسف إدريس**، تل أبيب: جامعة تل أبيب.
صبري، 1961	صبري، محمد (1961)، **الشوقيات المجهولة**، القاهرة: مطبعة دار الكتب.
فروخ، 1961	فروخ، عمر (1961)، **القومية الفصحى**، بيروت: دار العلم للملايين.

Abdel-Malek, 1972	Abdel-Malek, Zaki N. (1972), "The Influence of Diglossia on the Novels of Yusif al-Siba'i", *JAL*, 3, pp. 132-141
Blau, 1973	Blau, Joshua (1973), "Remarks on Some Syntactic Trends in Modern Standard Arabic", *IOS*, 3, pp. 171-231
Blau, 1976	Blau, Joshua (1976), "Some Additional Observations on Syntactic Trends in Modern Standard Arabic", *IOS*, 6: section 5, pp. 158-190.
Cachia, 1967	Cachia, P.J.E (1967) "The use of the Colloquial in Modern Arabic Literature", *JAOS* , 87, pp. 12-22.
Diem, 1974	Diem, Werner (1974), *Hochsprache und Dialekt in Arabischen*, Wiesbaden: F. Steiner.
Issawi, 1972	Issawi, Charles (1972), "European Loan-Words in Arabic Writing; a Case Study in Modernization", *Middle Eastern Studies*, 3, pp. 110-133
Mitchell, 1956	Mitchell, F.M. (1956), *An Introduction to Egyptian Colloquial Arabic*, Oxford, 104-105.

Somekh, 1973 Somekh, S. (1973), *The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfouz's Novels*, Leiden: EJBrill.

Somekh, 1975 Somekh, S. (1975), "Language and Theme in the Short Stories of Yusuf Idris", *JAL*, vol. vi, pp. 89–100 .

Somekh, 1991 Somekh, Sasson (1991),*Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Wiesbaden: O. Harrassowitz.

Wright, 1992 Wright, A. (1992), A Grammar of the Arabic Language, vol. 2, French & European Publications.

"waqtin ṣurna kbār"

لمّا ونظائرها في اللّغة المحكيّة في الجليل

ورد عـقـل

الكلّيّة الأكاديميّة العربيّة للتّربية، حيفا

1

تُعتبر كلمة "لمّا"، عند لغويّي العربيّة المعياريّة ونحاتها، من ظروف الزّمان الّتي تحمل معنى الشّرط، أو من أسماء الشّرط غير الجازمة الّتي تحمل دلالة زمنيّة. يقول ابن يعيش (ت 643 هـ) صاحب كتاب شرح المفصّل للزّمخشريّ (ت 538 هـ) في لمّا:

> "أمّا لمّا فظرف زمان إذا وقع بعد الماضي، نحو قولك: جئتُ لمّا جئتَ. ومعناه معنى حين. وهو الزّمان المُبهم. وهو مبنيّ لإبهامه واحتياجه جملة بعده..."[1]

ويقول السّيوطيّ (ت 911 هـ):

> "لمّا حرف وجود لوجود، وقال ابن السّرّاج والفارسيّ وابن جنّيّ ظرف كـ "إذا" وتختصّ بالماضي، وتقتضي جملتين، وعاملها الجواب، ويكون ماضيًا، قال ابن عصفور: ومضارعًا. وابن مالك واسميّة بـ "إذا" أو الفاء وتحذف لدليل..."[2]

1 ابن يعيش، 2001، ج 3: ص 136.

2 السّيوطيّ، 1998، ج 2: ص 162 – 163.

يتّضح من الاقتباســين السّــابقين أنّ لّما تقترن بجملتين وتُســتعمل مع الأفعال الدّالّة على الزّمن الماضي، وأنّها تُســمّى بـِ "لّما الحينيّة" لأنّها تؤدّي الوظيفة والدّلالة اللّتين يؤدّيهما اسـم الزّمان "حين".

تُستعمل في العربيّة المعياريّة أسماء زمان أخرى تناظر لّما وحين، مثل: "يومَ"، "وقتَ"، وغيرهما ممّــا قد يقتضي السّــياق.[3] والفرق بين لّما وبين هذه الأســماء الّتي تناظرها هو أنّ لّما تُســتعمل للدّلالة على زمن مجهول، بينما تدلّ هذه الكلمات على زمن أكثر تحديدا.

2

في هذا المقال أقفُ على التّصرّف النّحويّ (Syntactic Behavior) للمّا وما يناظرها من أســماء الزّمــان في العربيّة الفلســطينيّة (PA) في الجليـل، مقارَنةً بالعربيّة المعياريّــة. اعتمدت في هذا البحـث عــلى بعض النّصوص الّتــي قمت بجمعها بشــكل ذاتيّ، وعلى مجموعــة من النّصوص مســجّلة صوتيا ومختارة من مجمع يتكون من مئات النصوص، جُمع في نطاق بحث اللّهجات الذي بدأه البروفســور رافي طلمون سنة 6–1995 بمســاعدة الدكتور أهارون جيبع كلاينبرجر ومجموعة من الباحثين.

3

حافظت العربيّة الفلســطينيّة على "لّما" ككلمة دالة على الزمان. بالمقابل، لم تحافظ على كلمات ظرفيّة أخرى مثل: حين، ومنذ. وتُســتعمل فيها، كما في العربيّــة المعياريّة، كلمات مثل "يوم"، "وقت"، "ساعة"، وغيرها، للدّلالة على الزّمان:

inkasrat Turkiyya. yōm inkasrat Turkiyya, hāy lighrāẓ w il'uṭumbilāt malāni, duqna min kullshi...

(يافة النّاصرة)

تناظــر هذه الكلمات لّما على المســتويين النّحويّ والدّلاليّ، فإذا اســتبدلنا كلمة "yōm" في المثال السّابق بكلمة "لّما" لن نضطرّ لإجراء أيّ تغيير في بنية الجملة، وسنحصل على المعنى ذاته.

3 في باب "ما يُضاف إلى الأفعال من أسماء"، يُطلق سيبويه (ت 180 هــ) تسمية "أسماء الدّهر" على مثل هذه الأسماء. انظر: سيبويه، 1988، ص 117.

3.1

في العربيّة المعياريّة، تُستعمل لمّا لِما هو مبهم من الزّمان، وتُستعمل كلمات مثل "يوم" و"وقت" للتّعبـير عـن زمان أكثر تحديدا، بينمــا نرى أنّه ثمّة تناظر دلاليّ بين لمّا وأســماء الزّمان هذه في العربيّة الفلسطينيّة، ونلاحظ هذا بشكل واضح من خلال الأمثلة التّالية:

ilḥarb baqa mqābali, iddōli hāy min hōn w iddōli hāy min hōn. yōmin yiltqu yṣīru yuḍurbu ʿala baʿiḍhin w illi ymūt yẓall miṭraḥu ya wēli ʿalē

(يافة النّاصرة)

tijbil wi tḥuṭṭ b-ilkhābyi ta yikhulṣu ssmidāt. yōmin yikhulṣu ssmidāt tiʿijnu b-laban

(طرعان)

mistʿidd ʾarūḥ sēʿtin baddak

(المغار)

من خلال هذه الأمثلة يتّضح أنّ كلمتي "يوم" و"سيعة" لا تُستعملان للدّلالة على يوم محدّد أو ساعة محدّدة، بل تطابقان لمّا على المستوى الدّلاليّ بتعبيرهما عن زمن مبهم غير محدّد.

3.2

أمّا على المستوى النّحويّ/ التّركيبيّ، ما يميّز استعمال لمّا ونظائرها في العربيّة الفلسطينيّة، مقارنة بالعربيّة المعياريّة، هو استعمالها للدّلالة على المستقبل، واستعمال "أن" بعدها: lammin, lamman, limmin, yōmin, waqtin, sēʿtin...

3.2.1

في العربيّة المعياريّة، تُستعمل لمّا للدّلالة على الزّمن الماضي فقط، بينما تُستعمل كلمات من أسماء الزّمان مثل "يوم" و"ساعة" للدّلالة على الماضي والمستقبل والحال على حدّ سواء.

في الأمثلة التّالية نلاحظ استعمال لمّا ونظائرها للدّلالة على المستقبل أو الحال:

badawwir ʿalēhun waqtin baddi

(الرّامة)

sēʿtin bīji lwajaʿ baʿudsh aghdar atḥammal

(عين الأسد)

izzatūn lammin bifarrṭū biṣīr ilḥabb ʿa-lʾariẓ

(الجديّدة)

ishshabb limmin baddu waḥadi bibʿath jāha

(نحف)

نلاحظ في الأمثلة السّابقة أنّ استعمال "لمّا" ونظائرها يتطلّب استعمال فعل بصيغة المضارع/ ذي سابقة (p-stem)، بينما يُشترط في الفعل الذي يليها في العربيّة المعياريّة أن يكون فعلا ماضيا أو مضارعا يحمل معنى الماضي، كقولنا: "لمّا لم يلبّنا أحد تركنا المكان".

3.2.2

يشيع استعمال "لمّا" ونظائرها في العربيّة الفلسطينيّة الجليليّة مقترنة بـ "أن"، بينما يقلّ استعمال "أن" بعد "لمّا" في العربيّة المعياريّة، وتُعتبر "أن" فيه زائدة.

في القرآن الكريم ثلاثة مواضع يرد فيها التّركيب "لمّا أن":

"فلمّا أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتدّ بصيرًا قال ألم أقل لكم إنّي أعلم من الله ما لا تعلمون"

(يوسف، 96)

"فلمّا أن أراد أن يبطش بالّذي هو عدوّ لهما قال يا موسى أتريد أن تقتلني كما قتلت نفسا بالأمس..."

(القصص، 19)

"ولمّا أن جاءت رسلنا لوطا سيء بهم وضاق بهم ذرعا وقالوا لا تخف ولا تحزن"

(العنكبوت، 33)

في المواضع الثّلاثة، اعتُبرتْ أن زائدة تُستعمل للتّوكيد. لم يذكرها العكبريّ (ت 616 هـ)[1]

1 العكبريّ، 1976.

والأخفــش (ت 215 هـــ)[2] والفــرّاء (ت 207 هــ)[3] في كتبهم، وفيما يــلي بعض ما ذكره محيي الدّين الدّرويش في هذا السّياق:

"أن [...] وزائدة للتّوكيد كالآية "فلمّا أن جاء البشــير" قال ابن هشام: "ولا معنى لأن الزّائدة غير التّوكيد كباقي الزّوائد..."[4]

وفي هذا السّياق، يقول ابن يعيش (ت 643 هــ) في شرح المفصّل للزّمخشريّ (ت 538 هــ):

"وقد تُزاد أن المفتوحة أيضا توكيدا للكلام، وذلك بعد لمّا في قولك: لمّا أن جاء زيد قمتُ، والمراد: لمّا جاء زيد قمت..."[5]

وجود هذا التّركيب في القرآن الكريم وإشارة النّحويّين إليه يدلّان على أنّه كان مستعملا في بعض اللّهجات العربيّة القديمة، وعلى أنّ وجوده في بعض اللّهجات الجديدة استمرار لوجوده آنذاك. في العربيّة الفلسطينيّة يكثر استعمال "أن" بعد لمّا ونظائرها، كما يتّضح في الأمثلة التّالية:

bint ilwazīr limmin fātat laʾat bint ilmalik

(قدّيتة/ عكبرة)

w lamman ṭilʿat ʾahil irrāmi lmasiḥiyyi mayyalu ʿala bēt jann...

(الرّامة)

baqēna mkayyfīn wi wlād ta ṣurna kbār, waqtin ṣurna kbār ṣurna fallaḥīn...

(بيت جنّ)

ilḥarb baqa mqābali, iddōli hāy min hōn w iddōli hāy min hōn. yōmin yiltqu yṣīru yuḍurbu ʿala baʿiḍhin w illi ymūt yẓall miṭraḥu ya wēli ʿalē

(يافة النّاصرة)

تجدر الإشارة إلى أنّ استعمال هذا التّركيب لا يقتصر على منطقة الجليل. نجده، كذلك، في منطقة الكرمل، وفي اللّهجات البدويّة الشّــماليّة، ويُستعمل في بعض اللّهجات العربيّة الأخرى كما أورد كلايــف هولــز في كتابه عن العربيّة المحكيّة. يذكر هولز اســتعمال لمّا كبديــل عن "إذ" و"إذا"، ويذكر أنّها قد تكون بصيغة "لمّن"، لكنّه لا يتطرّق إلى الفرق بين الصّيغتيْن.[6]

2 الأخفش، 1990.
3 الفرّاء، 1983.
4 الدّرويش، 1992، ج 5: ص 57 – 58.
5 ابن يعيش، 2001، ج 5: ص 67.
6 Holes, 1995, p. 233.

يتعامــل الباحثون مع تركيــب مثل "lammin" أو"yōmin" كوحــدة صرفيّة واحدة، فيذكرون اســتعمالها ولا يولــون تركيبها أيّ ملاحظة، كما فعل هولــز في كتابه المذكور أعلاه، وكما فعلت روزنهويز في كتابها عن لهجة بدو الشّمال.[7] وكأنّهم بهذا يعتبرون النّون الّتي تلحق لمّا ونظائرها تنوينــا. إلا أنّــه لا يمكننا اعتبار هذه النّون كذلك، بل هي كلمة "أن" وقد التصقت بالكلمة الّتي تسبقها وقد حُذفت الهمزة من أوّلها. وما يثبت هذا هو وجود العديد من الأمثلة الّتي تظهر فيها "أن" متّصلة بضمير، وبشكل منفصل عن لمّا ونظائرها:

waḷḷa waʾt ʾinnu fallatū la Saʿd ʾabu nNīl ʾaja ḥayāt Jamīl ilkhūri...

(إعبلّين)

... mish burghul, qamiḥ. btuṭubkhu, w yōm ʾinnu bubrud bi-liqdūr bitṣīr iṭṭūl minnu b-ilmughrafi

(طرعان)

ʾana (lamman ni) kbirit wi wʿīt...

(المكر)

وتجدر الإشــارة إلى أنّ بعــض اللّهجات السّــوريّة تحتوي على صيغــة "lamminnu" المقابلة لصيغة "lammin"، كما يظهر في المثال التّالي:

talfantillu lamminnu kān imsāfir.

(مجدل شمس)

4

حاولتُ من خلال هذا المقال الوقوف على مميّزات لمّا ونظائرها في العربيّة الفلســطينيّة الجليليّة مقارنــة بالعربيّة المعياريّة، واتّضح أنّه ثمّة في العربيّة الفلســطينيّة، بخلاف العربيّة المعياريّة، تناظر دلاليّ بين لمّا وأسماء زمان مثل "يوم" و"وقت".

على المســتوى النّحويّ، اتّضح أنّ لمّا قد تُســتعمل، في العربيّة الفلســطينيّة، للدّلالة عى المستقبل والحــال، بالإضافــة لدلالتها على الماضي، بخــلاف ما يحدث في العربيّــة المعياريّة، حيث تقتصر دلالتهــا على الماضي. واتّضح، كذلك، أنّه يشــيع اقــتران "لمّا" ونظائرها بــِ "أن"، وهو تركيب موجــود في العربيّة المعياريّة، إلاّ أنّ النّحاة واللّغويّين القدماء تعاملوا معه على أنّه تركيب مماثل

7 Rosenhouse, 1984, p. 114.

للتّركيب الّذي يخلو من "أن" الّتي اعتبروها فيه زائدة. وقد تعامل باحثو العربيّة الحديثة مع التّركيب "لمّا أن" كوحدة صرفيّة واحدة، ولم يتطرّقوا إلى الجانب التّركيبيّ فيه.

يمكن تفسير وجود التّركيبين، في العربيّة المعياريّة وفي العربيّة الحديثة عامّة والفلسطينيّة خاصّة، على أنّه اختلاف نحويّ بين لهجات عربيّة قديمة، وقد ورثته العربيّة الحديثة.

عند محاولتي الإجابة عن سؤال تفضيل استعمال lamman على lamma أو العكس،في منطقة الجليل، توصّلت، بالاعتماد على معلومات المتحدّثين (Informants) الشّخصيّة، إلى أنّ المتحدّث يستعمل صيغا مثل lamman و yōmin في اللّهجات الفلّاحيّة (Fellahi Dialects)، ويستعمل lamma في اللّهجات المدنيّة (Urban Dialects)، أو عند ميل متحدّث اللّهجة الفلّاحيّة إلى استعمال لهجة مدنيّة. وهذه النّتيجة تتوافق مع تفضيل نحويّي العربيّة المعياريّة التّركيبَ الخالي من "أن" واعتباره التّركيب الأساسيّ الّذي يتفرّع منه التّركيب المحتوي على "أن".

مصادر البحث ومراجعه

القرآن الكريم

ابن يعيش، 2001	ابن يعيش، الموصلي موفّق الدّين أبو البقاء يعيش بن علي (2001)، **شرح المفصّل للزّمخشريّ**، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: إميل بديع يعقوب، بيروت: دار الكتب العلميّة.
الأخفش، 1990	الأخفش الأوسط، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (1990)، **معاني القرآن**، تحقيق: هدى محمود قراعة، القاهرة: مكتبة الخانجي.
الدّرويش، 1992	الدّرويش، محيي الدّين (1992)، **إعراب القرآن الكريم وبيانه**، حمص: دار الإرشاد.
سيبويه، 1988	سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1988)، **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي.
السّيوطيّ، 1998	السّيوطيّ، جلال الدّين عبد الرّحمن بن أبي بكر (1998)، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق: أحمد شمس الدّين، بيروت: دار الكتب العلميّة.
العكبريّ، 1976	العكبريّ، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1976)، **التّبيان في إعراب القرآن**، تحقيق: علي محمّد البجاوي، د. م.: عيسى البابي الحلبي.
الفرّاء، 1983	الفرّاء، أبو زكريّا يحيى بن زياد (1983)، **معاني القرآن**، تقديم: محمّد علي النّجّار وأحمد يوسف نجاتي، بيروت: عالم الكتب.

Holes, 1995	Holes, C. (1995), *Modern Arabic: structures, functions, and varieties*, London: Longman.
Rosenhouse, 1984	Rosenhouse, J. (1984), *The Bedouin Arabic dialects: general problems and a close analysis of North Israel Bedouin dialects*, Wiesbaden: O. Harrassowitz.

"فضيحة" و"عقاب" بصيغة فلسطينية

اللهجة المحكية وسيمياء العنوان في القصة الفلسطينية في إسرائيل

محمود غنايم

جامعة تل أبيب

أكان أدركها جان كوكتو(Jean Cocteau) غواية العنوان وهو يردد: لا ترشوا كثيرًا من العطر على الزهور!؟

(Genette, 1988, p.720.)

1. تمهيد

هذه الدراســة تسعى إلى الوقوف على توظيف اللهجة المحكية الفلسطينية بتشكيلاتها المختلفة، ســواء من خلال الألفاظ أو التعابير أو الأمثال أو من خلال اســتيحاء الأجواء الشعبية في القصة الفلسطينية في البلاد عبر عناوين هذه القصص، وذلك انطلاقًا من أن العنوان يعتبر عتبة نصية بالغة الأهمية يمكن من خلاله الكشــف عن دلالات شــتى حين التعامل معه ســيميائيًا كعلامة لفظيــة تنطــوي على دلالات رمزية. كما أن اســتعمال اللهجة المحكية بتوظيفاتها وتشــكيلاتها المختلفــة كثيرًا مــا يحمل دلالة فارقة من حيث تاريخ الأدب، ســواء بالتدليــل على حقبة معينة أو الإشــارة إلى تبني مدرســة، أو فلســفة أو الانضواء تحت مظلة أيديولوجية ما.[1] وانطلاقًا من ذلك، يجدر بنا بحث هذا الموضوع ســينكرونيًا للوقوف على وظيفة اللهجة المحكية في العنوان، ودياكرونيًا لتلمّس تطور الرؤية الأدبية والاجتماعية والسياســية التي ينضوي تحت لوائها هذا

1 عن وظيفة العامية بشكل عام في الأدب، انظر على سبيل المثال Somekh, 1991؛ غنايم، 1992.

الأدب.[2]

لعل العنوان هو العتبة النصية-اللفظية الأولى أو الرئيسـية التي تواجه القارئ، سـواء كان ذلك عنوانـًا رئيسـيًا للكتاب، أو عنوانًا داخليًا للقصة أو للفصـل.. إلخ. إن أثر العنوان هو من الآثار الهامة التي توجّه القارئ منذ البداية. وفي كثير من الأحيان يعود إليه القارئ مرة أو أكثر خلال القراءة وفي نهاية القراءة،[3] وذلك لإتمام عملية تخييط العمل الأدبي ورأب أجزائه، شـأنه شـأن العديد من العناصر الفنية، على حد تعبير فورستر.[4]

منـذ الثمانينات من القرن الماضي بدأ الاهتمام بمصطلح "العتبات" ووظائفها في النص الأدبي. وقـد أثار هذا المصطلـح، المترجم عـن جـيرار جينيـت (Gérard Genette) في كتابه *Seuils* (عتبـات) (1987)، اهتمامًـا نقديًا كبـيرًا في العقود الثلاثة الأخيرة. ولعـل جينيت هو من أكثر الباحثـين الذيـن أثّروا على النقـد العربي الحديث في هـذا الموضوع، وإن لم يكـن الأول في هذا المضمار. تُرجم كتابه إلى الإنجليزية تحت اسم: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*.[5] وقـد تناول المصطلح العديـد من النقاد الأجانب أولاً، ومن ثم العـرب، ولقي ترجمات مختلفة، كهوامش النص أو النص الموازي من المصطلح(Paratext) ، أو العنوان كمصطلح أكثر تحديدًا، أو الـمُناصّ في بعض الكتابات المغربية.[6] كما تم حديثًا تناول هذا الكتاب وكتب أخرى للمؤلف بالعربيـة في كتاب عبد الحق بلعابد، **عتبات (جـيرار جينيت من النص إلى المناص)**.[7] تناول جينيـت في كتابه عدة عتبات نصية، كالمؤلف والملحقـات والتنبيهات والتمهيد والإهداء والتنويه والشكر والمقدمات والهوامش، ومن بينها العنوان.[8]

ولهدف هذا البحث نرى أن هذه المصطلحات لا تجانب الحقيقة، لكنها تنطلق من وجهات نظر قـد تختلف بطريقة أو بأخرى بعضهـا عن بعض. فالعتبات تضم العنـوان، ولكن ثمة عتبات نصية أخرى عدا العنوان، كما أسلفنا.[9] أما هوامش النص فمصطلح ينقل القارئ، على الأقل من

2 كتابة تاريخ الأدب بالمفهوم الحديث يتطلب دراسـة نصية، أو بالأحرى دراسـة العديد من النصوص للخروج بنتائج يمكن التعميم من خلالها. انظر كذلك حمداوي، **دهشة**، إمكانية تحقيب الرواية بناء على العنوان.

3 انظر حداد، 2002، ص 45.

4 انظر Forster, 1954, p.152؛ والترجمة: فورستر، 1994، ص 111.

5 Genette, 1997b.

6 انظر مثلاً يقطين، 1989، ص 102.

7 انظر بلعابد، 2008. ثمة كتاب آخر سـابق لجينيت تناوله بلعابد في كتابه، وهو *Palimpsests: Literature in the Second Degree* ؛ انظـر Genette, 1997a ، وقـد ترجمه إلى العربية باسـم "أطراس"، بلعابـد، 2008، ص 26، بينما ترجم البقاعي الفصل الأول منه تحت عنوان "طروس الأدب على الأدب"، انظر جينيت، 1999.

8 انظر كذلك Genette, 1988; Genette, 1991; Genette, 1997a, p. 3 . حول إشـكالية المصطلح، انظر حماد، 1997، ص 17-37، وخاصة ص 31؛ حمداوي، 2006، ص 218-225

9 انظر العلام، 1997؛ حليفي، 2005، ص 9-128.

الناحيــة اللغويــة، من عتبة المدخل خارج النص، والتي تكون عــادة في البداية، إلى أماكن أخرى قد تقع في داخل النص أو في ذيله، وهو ما لا نعنى به بشــكل خاص هنا. النص الموازي ترجمة مقبولة لهدف هذا البحث، وإن كان يضم، كمصطلح العتبات، عناصر أخرى غير العنوان. ولكن خصوصيــة مصطلح "النص المــوازي" وأهميته تكمن في انفصاله عــن النص-المتن، وفي نفس الوقت في عدم انسلاخه تمامًا عنه، فهو مواز للمتن لكنه ليس جزءًا منه.[10]

إن النظر إلى العنوان كوحدة مستقلة موازية للنص لا ينفي العلاقة الحميمة معه.[11] يرى بسام قطــوس، مثلاً أن العنوان يقود إلى النص، بل إن العنوان هو النص والنص هو العنوان.[12] بينما جينيــت يتعامل مع هذه العلاقــة بشيء من التركيبية وهو يوازي بــين العنوان والنص، إذ يرى أن الأول يتوجــه إلى قطاع واســع من الناس أو الجمهور العريــض كلافتة إعلامية، بينما الثاني هــو للقراءة.[13] ويمكننا أن نفهم هذا الكلام بعدة أشــكال: إن العنــوان موجَّه إلى قطاع مختلف عــن القطــاع الموجّه إليه النص. ومثلما أن قطاعًا من الجمهور يســتجيب لنــداء العنوان ويأتي إلى النص، فثمة مجموعة أخرى لا تســتجيب لهــذا النداء وتبقى في إطار المتحدث عنه أو المروّج لــه دون الدخــول إليه.[14] كذلــك هناك القارئ الــذي يتصل بالنص ولا يقع ضمــن المجموعتين الســابقتين، لأنــه لا يأتي إلى النص من خلال العنوان. ولكــن إن عاجلاً أو آجلاً لن يكون دخول هــذا القــارئ إلى النص إلا عبر هذه العتبة النصية: العنــوان. النتيجة التي نصل إليها من خلال هذه القضية، نصوغها بشــكل مختلف عما طرحه قطــوس، وهي أن النص لا يتم الوصول إليه إلا من خلال العنوان، ولكن ليس بالضرورة أن يقود العنوان إلى النص، إذ ثمة جمهور يتعاطى مع العناوين لكنه لا يتعاطى مع النصوص.[15]

وتجدر الإشارة إلى دراسة شعيب حليفي الرائدة عن العنوان في اللغة العربية،[16] حيث تعتبر خطوة هامة وإشراقة فريدة للنظر في تشــكلاته. يرى حليفي أن العنوان هو وســيلة للكشــف عن خبايا النص وطبيعته، كما أنه يساهم في فك غموضه. ثم يصوغ تلك العلاقة القائمة بين النص الموازي والنص بلغة اســتعارية، ولكن فيها من الحقيقة الكثير، إذ يرى أن "النص الموازي في الرواية هو خطاب مفكَّر فيه، آثِمٌ لأنه الشيء الذي يوجّه المتلقي ويرسم انطباعًا أوليًا عن ذلك النص، سرعان ما يتوســع أو يتقلص مع القراءة".[17] ما نستخلصه من ملاحظة حليفي أن العنوان، كنص مواز،

10 بنيس، 1989، ص 76-77؛ الحجمري، 1996، ص 9؛ حسين، 2007، ص 43-56.

11 الجزار، 1998، ص 31.

12 قطوس، 2001، ص 72-77.

13 Genette, 1988, p. 707.

14 انظر الماضي، 2005.

15 هذه القضية، رغم أهميتها، خارجة عن موضوع دراستنا، لأنها تنشغل بالعنوان فقط.

16 حليفي، 1992.

17 ن. م.، ص 83.

يوجّه المتلقي نحو النص، وهو يتحمل عبئًا لا يســتهان به من هذا التوجيه، إذ من خلاله يتعامل القارئ مع النص. إن الأخذ بهذا التعامل، ســواء قــاد إلى قبول الانطباع الأولي الذي يتركه العنوان في ذهن القارئ، أو مال إلى رفض هذا الانطباع، أو شــكّل بناءً نصيًا جديدًا ذا صورة مركّبة تأخذ من القبول والرفض معًا- في جميع هذه الأحوال، وفي تعبير حليفي، لا يُعفي العنوان من "الإثم".

ويرى حليفي كذلك أن العنوان هو كالنواة التي يركّز فيها الكاتب مجمل نصه، ولكن هذه النواة تبقى ناقصة، مفتقرة إلى الكمال وتقف كتساؤل يحتاج إلى الإجابة. هذه الإجابة هي النص.[18]

ولتســهيل التعامــل مع العنوان، تحدث بعض الباحثين عن أهــم وظائفه. وهي تتلخص في أهم الوظائف التالية:[19]

1. الوظيفة التعيينيــة أو التعريفية أو المرجعيــة (function of designation or identification or referential function) التــي تســمّي النــص وتعــرّف القارئ على هويته وانتمائه بشكل أولي.[20]
2. الوظيفة الوصفية (descriptive function): وهي التي تقول أكثر من الوظيفة المرجعية وتفصّل في القول لوصف ما يقدم عليه القارئ.
3. الوظيفــة الإيحائيــة (connotative function): وهي تومئ إلى مــا قد يختفي في النص، لكنها لا تحدده بشكل لا يقبل التأويل.[21]
4. الوظيفة الإغرائيــة أو الإغوائية (seductive function): وهي تدفع القارئ وتجذبه نحو النص لقراءته.[22]

إن جميــع وظائــف العنوان تقود أولاً وقبل كل شيء إلى النص، ســواء الوظيفة التعيينية التي هي الوظيفــة الابتدائيــة التي تعيّن النص بالاســم، أو الوظيفة الوصفية التي تحــدده وتتقدم خطوة أخرى إلى داخله أكثر من الوظيفة التعيينية، أو الوظيفة الإيحائية التي تترك للقارئ حرية التجول في غياهب النص، أو الوظيفة الإغرائية وهي تدعو القارئ بالوســائل المختلفة، الفنية وغير الفنية، إلى الإقبــال عليه.[23] ومجمل القول هنا أن العنوان هو عنوان للنص، وهو يقود إليه أولًا. فلا وجود له بدونه. ويكون من نافل القول أن نعتقد بوجود عنوان أصلاً بلا نص. حتى لدى تلك الفئة، التي

---

18 ن. م.، ص 84.

19 Genette, 1988, pp. 708-720 . انظر وظائف متعددة أخرى، تنبثق بطريقة أو بأخرى من الوظائف المشار إليها في المتن، لدى حسين، 2007، ص 97-108.

20 مثلًا يرى جمال بوطيب أن العنوان يحيل على النص. وهي الوظيفة المرجعية الأساسية له، بوطيب، 1996، ص 193-194.

21 بنكراد، 2005، مستويات الدلالة، ص 270-273.

22 بلعابد، 2008، ص 73-89. انظر كذلك قطوس، 2001، غواية العنوان، ص 60.

23 إن العنوان يمكن أن يشكّل مدخلًا إلى النص، لكنه يمكنه كذلك أن يشكّل عائقًا للدخول إليه.

تتعامل مع العناوين لكنها لا تقرأ النصوص، ثمة نص افتراضي لم تبتدئ بعد قراءته.[24]

إن العلاقــة بين العنوان كنص مواز وبين النص-المتن تعتبر مــادة خصبة للنقد الأدبي وتاريخ الأدب مــن حيــث عملية التحقيب الأدبي،[25] ومــن حيث الانتماء الأيديولوجي للنص، ســواء كان ذلــك انتماء أدبيًا أو ثقافيًا، سياســيًا أو اجتماعيًا، وذلــك "بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية".[26]

وهــذا ينقلنــا إلى وظيفة هامة، لم تلــق، في رأينا، اهتمامًــا كافيًا لدى الباحثــين، وهي الوظيفة الأيديولوجيــة للعنــوان.[27] وهــذه الوظيفة تخــرج عن التفاعــلات الداخلية للعنــوان مع النص وتنطلــق نحو الســياق بكل ما يعني ذلك الســياق مــن مؤثرات خارجيــة.[28] وفي ذلك يورد عبد الفتاح الحجمري ملاحظة تستحق الاهتمام، إذ يرى أن للنص علاقات متشعبة، منها ما تختص بالعنــوان، وأخــرى تنطلــق إلى خارج النــص. وهي ما يطلــق عليها العلاقــات "العبر نصية" (Paratext).[29] وإذا كان العنــوان يلخّــص ما يأتي، أي النــص، إلا أنه كذلك "بارقة تحيل على الخارج-خارج النص".[30]

إن قدرة العنوان على الإغواء تقاس بمدى اســتجابة القارئ لدعوته لينقاد إلى النص. وإذا كانت هذه القدرة فاعلة فقد "تورّط" القارئ بعد أن تجاوز هذه العتبة إلى النص. لكنّ هذا "التورّط" لا يتوقف عند معاينة النص فحســب، بل يرتدّ ثانية إلى المؤلف، وإلى الإحاطة بانتماءاته الأدبية والثقافية، والتعريج كذلك على قناعاته الاجتماعية والسياسية.[31]

وإذا كان جينيت قد أشار في معرض حديثه عن أنواع العناوين إلى أهمية رصد العنوان دياكرونيًا والوقوف على أشــكاله عبر تاريــخ الأدب، إلا أنه لم يتعرض لوظيفته خــارج النص بالتفصيل، ولــم تحتــل هذا القضية جل اهتمامــه.[32] كما أن ارتباطات العنوان بالســياق الذي انبثق منه لا تقف عند مجال معين، كالسياق الاجتماعي، كما يرى حليفي،[33] بل تنسحب كذلك على سياقات

24 انظر منصر، 2007، من النص الموازي إلى النص، ص 311-380.

25 عويس، 1988.

26 الحجمري، 1996، ص 7.

27 لم يشر إليها جينيت في أبحاثه العديدة. انظر حليفي، 1992، ملاحظة رقم 53، ص 102.

28 انظر كذلك يقطين، 1989، ص 96-97، إذ يرى أن العنوان هو نوع من التعاليات النصية التي تعالق بين نص وآخر. ويطلق على هذا النوع من التعاليات اســم "الــمُناصّ"، ترجمة لمصطلح جينيت: (Paratext). وكما يفهم من هذا أن هذه التعاليات لا تحيل على الواقع.

29 الحجمري، 1996، ص 9.

30 حليفي، 1992، ص 84.

31 الحجمري، 1996، ص 10-11.

32 Genette, 1988, pp. 711-715.

33 حليفي، 192، ص 84.

أخرى، كالسـياقين السياسي والثقافي بشكل عام.[34] وهذا السـياق العام يفرض قسريات معينة على طبيعة العنوان شـكلاً ومضموناً ليتلاءم مع طبيعة النوع الأدبي الذي يقدّمه. وهذا يعني، بكلمات بسيطة، أن العنوان ينبني ويتشكل بناء على الظروف التاريخية.[35]

أما شـعيب حليفي فيسـهب في الحديث عـن طبيعة العنوان وتحولاتـه في الأدب العربي على مرّ العصور، ويقف على العلاقة القائمة بين تشكّل العنوان وبين تطور المفاهيم الأدبية. وعلى سبيل المثال، يرى حليفي أن العناوين السـوريالية تميل إلى الصور الاسـتعارية وتؤدي وظائف كثيرة ومتراكبة.[36]وهذه الإشـارة تفتـح الباب على مصراعيـه لتلمّس العلاقة التي تنشـأ بين العنوان والنـص في الأدب الحديث (الحداثي والمابعد حداثي). وهـي علاقة تشرّبت من مجمل العناصر التـي تتفاعل في النص الحداثي بتركيبية عصيّة على الاستسـلام للقارئ بسـهولة. وإذا جاز لنا أن نشـبّهها بما يقوم بين السـؤال والجواب من وشـيجة، إلا أن هذا الأخير ليس بالبسـاطة أو السـذاجة، بحيث يغلق الباب أمام تسـاؤلات تتوالد من الجواب، بل يفتح النص أمام تسـاؤلات جديدة. وبذلك يتحول السـؤال إلى أسئلة عديدة لتزداد الحيرة ويكثر التساؤل، ويصبح العنوان "غواية لا تقدّمنا شيئًا بقدر ما تفاجئنا وتفْتِنُنا".[37]

إن إنتـاج الدلالـة لا يتم إلا من خلال دراسـة التفاعلات النصية، وهذا ما تحاول هذه الدراسـة طرحه، إذ ترى في العنوان، كما أسـلفنا أعلاه، نصًا مسـتقلاً من ناحية، ومرتبطًا ارتباطًا وثيقًا مع متن النص من ناحية أخرى. ولذلك نرى أن تحليل العنوان أولاً يبدأ كنص مستقل وما يمكن أن يوحـي به مـن دلالات قبل الدخول إلى المتن. أمـا العملية الثانية في تحليلنـا هنا فهي تلمّس الصلة القائمة بين العنوان وبين النص-المتن، إذ نرى أن التحليل لا بد له من أن يقود إلى النص وعدم الوقوف على العتبة النصية فحسـب، إذ أن الفائدة لا تتم بصورة كاملة إلا عبر الولوج إلى معالم النص لتأكيد أو نفـي بعض التصورات والإيحاءات التي يفرزها العنوان. العملية الثالثة التـي نراهـا هامة هنا هي كيفية الخروج ثانية من النص إلى خارج النص بنتائج أكثر دقة: من العنـوان إلى النص ومن ثم من النص إلى الخارج. وهنا يكمن الفهم السـيميائي للعنوان المدعّم بالنص-المتن. ونحن نعتقد أن الدراسة المتكاملة التي تطمح إلى الإحاطة بسيمياء العمل الأدبي لا يمكنهـا أن تخرج من العنـوان وحده دون تأكيد أو نفي ذلك من خـلال النص.[38] ومع ذلك،

34 انظر رضا، 2010، إذ يشير إلى البنية الدلالـية للعنوان باقتضاب. انظر كذلك حمداوي، 2011، نهاية المقال: تركيب واستنتاج.

35 حول القسريات النوعية، انظر غنايم، 1992، ص 5-49.

36 حليفي، 1992، ص 89.

37 ن. م.، ص 90.

38 تجدر الإشـارة في هذا السـياق إلى المرجعيات الثلاث التـي يتناولها إبراهيم طه في العنوان، وهـي المرجعية الخارجية، والمرجعية الذاتية-الشخصية، والمرجعية الداخلية للنص. انظر Taha, 2009, pp. 43-62.

فهـذا بحد ذاته يمكن أن يعتبر إنجازًا رغـم محدوديته. أما ما نطمح إليه هنا فهو عدم التوقف عند هذه الثنائية: النص الموازي والنص-المتن، بل جعل هذا التناول يعمل في ثلاثة أبعاد: النص الموازي-العنوان، النص-المتن وخارج النص-السياق.

كمـا نفترض بأن للشـكل في العنوان أهميـة لا تقل عن المضمون.[39] وحين تـبرز وظيفة العنوان الإيحائيـة أو الإغرائيـة فهـي لا تعمل من خلال ما يوحـي أو يغري به العنوان بواسـطة معناه فحسب، بل لا نجازف حين نفترض أن هاتين الوظيفتين تعتمدان أساسًا على شكل العنوان لا على مضمونه. ومعنى ذلك أن الشكل قد يكشف عن انتماء النص النوعي، أو عن أسلوبه، أو جدته أو تقليديته. وهو ما يؤسس لأهمية اللهجة المحكية بتشكيلاتها المختلفة التي تنكشف أولاً من خلال العنـوان وتوحي للقارئ بأنه مقدم على نص من نوع معـين، أو قد تغويه لتلمّس هذا الغموض الذي يغلّف العنوان على أثر تعدد الدلالات أو عدم دقتها حين تراوح بين الفصحى والعامية.

ونظرًا لتشـعب الموضوع واتسـاعه اخترنا في هذا المقال عينة أولية لخمسـة أعمال قصصية قد تمثّـل معظم التيـارات والاتجاهات والأجيال، لكنهـا تبقى عينة ناقصة لمـا في هذا القضية من الجوانب الدقيقة التي تسـتحق دراسة أكثر شمولاً. وهذه الأعمال، حسب تاريخ صدورها، هي: **لمـن الربيع**[40] لنجوى قعوار فرح (1923-)؛ **طريـق الآلام وقصص أخرى**[41] لمصطفى مرار (1930-)؛ **إخطيّـة**[42] لإميـل حبيبي (1921-1996)؛ **تحت سـطح الحبر**[43] لسـهيل كيوان (1956-)؛ **كارلا بروني، عشيقتي السرية**[44] لعلاء حليحل (1974-).

تفترض هذه الدراسة بروز استعمال اللهجة المحكية في العنوان لدى الكتّاب الـمُؤَدْلجين، أولئك الكتـاب الملتزمـين الذين ينظرون إلى أدبهم كمؤدٍّ لرسـالة اجتماعية أو سياسـية. كما تفترض تزايدًا في اسـتعمال المحكية بتوظيفاتها المختلفة في الثلاثين سنة الأخيرة، وهي الفترة التي بدأت تشـهد وعيًـا ثقافيًا متحررًا وجرأة معينة في تقبّل المحكيـة والتعامل معها كعنصر لا يتجزأ من اللغـة.[45] ومن هنا فإن توظيف المحكيـة في هذه الفترة يتخذ أبعادًا مركّبة ويحمل دلالات عدة لا تقف عند تصوير الواقع فحسب، بل تتعدى ذلك إلى دلالات أدبية أكثر عمقًا وأشد تركيبًا، وذلك انعكاسًا لتراكب الأدب والحياة معًا. وفي هذا إشارة واضحة إلى مرحلة ما بعد الواقعية بمفهومها

39 Genette, 1988, pp. 709-710.

40 فرح، 1963.

41 مرار، 1970.

42 حبيبي، 1985.

43 كيوان، 2005.

44 حليحل، 2012.

45 هـذا يعني أن هناك تناسـبًا طرديًا بين التحـرر من القوالب الجاهزة وعدم التعامل مـع اللغة من منطق المحافظة على فصاحتها وتحريرها من دلالاتها القاموسـية الكلاسـيكية وبين تنامي الوعي الثقافي عامة. قد يبدو أن القضية تحمل فكرة مسبقة أو تفتقر إلى العلمية، ولكن ما نراه على أرض الواقع يمكن أن يشكّل مدخلاً صلبًا لهذا التصور.

غــير التقليدي الذي لا يــرى في الأدب صورة مرآوية للواقع بل أفقًــا أكثر رحابة من حيث تعدد الدلالات وتنوعها.[46]

وفي الجهــة المقابلــة، فإن افتقاد الأصــداء الشــعبية/العامية في عناوين بعــض الأعمال الأدبية والســعي نحو رفع اللغة وتفصيحها أو ربطها باللغة الكلاســيكية وحقولهــا الدلالية الخاصة يتضمــن كذلك وظائف هامة يجدر الوقوف عليها، مــن منطلق التضادّ، للخروج بنتائج دالّة في المجال الثقافي العام: الأدبي والسياسي والاجتماعي.[47]

2. البدايات: بين الكلاسيكية والرومانسية

2.1 مجموعــة **لمــن الربيع**[48] لنجوى قعوار فرح تضم أربع عشرة قصة لا أثر للهجة المحكية إلا في عنــوان قصة واحدة: "حاجات لجدتــي".[49] ويبدو العنوان للوهلة الأولى فصيحًا، إلا أن لفظة "حاجــات" تحمل دلالة عامية غير موجودة في الفصحى، بمعنى "أشــياء". ولعل الحساســية الأدبيــة التــي تتمتع بها الكاتبــة دفعتهــا إلى تفضيل الكلمــة ذات الدلالة العاميــة على الكلمة الفصيحة "أشــياء" التي لا تحمل دلالة حرفية محــددة،[50] انطلاقًا من أن الكاتبة لم تخرج على قواعــد اللغة باســتعمالها لكلمة موجودة في قاموس الفصحى، بغــضّ النظر عن الدلالة.[51] وما دفع الكاتبة لذلك هو كون القصة، كما يظهر من عنوانها، وكما يتأكد من مضمونها، تحكي عن أمور خاصة بالجدة، وهي أشــياء لها نكهة التراث المحلي–الشــعبي، التي أثارت في نفس الراوي

46 راجــع Jakobson, 1987, "on Realism in Art", pp. 19-27 ؛ وليــك ووارن، 1992؛ Selden, 1993 . انظــر كذلك الدلالة الاستعارية للعنوان، حليفي، 1992، ص 83، ص 89.

47 كان أدونيس قد انشــغل بموضوع العلاقة بين اللغة الكلاســيكية مثلاً وبين الموقف السياســي والاجتماعي المحافظ أو الرجعي. انظر مثلاً، مقالته "الشــاعر العربي المعاصر أمام ثلاثة أسئلة"، أدونيس، 1972، ص 107-119. انظر كذلك Taha, 2000, pp. 67-68 ، وإشارته إلى وظيفة العنوان خارج النص.

48 للتوسع، انظر غنايم، 1995، ص 61-105. وكذلك موقع الكاتبة على الإنترنت: فرح، **موقع**.

49 عناوين القصص المدرجة في الفهرس هي 14 عنوانًا: الســائلان، بهاء، حاجات لجدتي، ســيدة محســنة، حجر العثرة، رماد، الحب الصامت، تاريخ امرأة، بوابة مندلبوم، قصة ســعادتي، أمرّ الاختيارين، أجير في أرضه، نداء الشــام وعتاب الرمان، شذا الحقول.

50 حــول الدلالــة الحرفية والدلالة الإيحائيــة أو الرمزيــة، انظــر ,Scholes, 1982, *connotation and denotation* pp.143-144 .

51 لعل هذا هو المكان المناسب لنؤكد من البداية أننا نرفض رفضًا تامًا الأبحاث ذات النهج الذي يبحث عن أصول بعض الكلمات العامية في الفصحى ليؤكد من خلال ذلك أن الكاتب لم يخرج عن أصول الفصحى دون الانتباه لدلالة الكلمة أو إلى مــا هــو أعمق من ذلك كمبنى الجملة الداخلي وعلاقتها بالجمل الأخرى. ونحن هنا لا نشــير إلى الأصول الفصحى لبعض الكلمات العامية لتأكيد هذا النهج، بل نشــير إلى ذلك من منطلق الكاتب الذي قد يجد تبريرًا لاســتعماله الكلمة العاميــة. ولكن بين التبرير والفعل الإبداعي فرق شاســع. لذا لا مجال لمقولات مثــل تلك التي ترى أن الكاتب لم يخرج عــن الفصحى حين يســتعمل كلمة ما، لأن ما في ذهنه هي الدلالة العامية للكلمــة، وذلك لتأثير الازدواجية اللغوية التي تنسحب كذلك على العديد من عناصر اللغة. أحيانًا كنا نشير أن للكلمة أصولاً فصيحة إذا ما كان هناك تشابه في الدلالة، لكن التشابه في الدلالة مع ذلك لا يعني أن الكاتب استقى لفظته من الفصحى.

الشاب عالمـًا أليفًا يخلد إليه مقابل عالم المدينة الذي يثير فيه أحاسيس الغربة:

> آه. كـم كنت أشـتاق إلى أن يحين آخر الأسـبوع وأعود إلى البيـت، وأدخل إلى الحاكورة فتسـتقبلني أشجار الرمان بقناديلها الحمراء، ثم ألمح جدتي وهي تنتظرنـي، وقد أعدت لي صنفًا من الطعام أو الحلوى التي تعرف أني أحبها. وأدخـل من وهج الحر إلى العَقد البارد، وأشرب من الكوز الذي غطته والدتي بالشاشـة البيضـاء ذات الخـرز الأزرق، ويفوح من أصيـص الريحان إذا ما حرّكْتـه بيدي عطر زكي أمين. ثم تقع عيناي على المخدة؛ فأجد طاووسـها لا يزال مختالاً، وأجد ليلها لا يزال مضاء، وقبابها تناديني، وأشجارها تعاتبني لهجراني لها؛ ويحتويني عندها سلام، ويتفتح عالم أحلامي وأشعر أن الحياة أعمق وأكبر وأجمل من يومياتنا التافهة في المدينة.[52]

سـيميائيًا العنـوان يحمل بعدًا واقعيًا يصـل النص بالمكان، ولكن هـذه الصلة تتضمن الحنين (النوسـتالجيا) إلى الأشـياء الجميلة التـي يفتقدها المجتمع الذي يخطو نحـو العصر الحديث. وهذه نغمة ذات أصداء رومانسـية نموذجية: الحنين إلى الماضي والأشياء الفطرية.. إلخ. ويجدر التنبيه إلى أن الخروج على الفصحى في "حاجات لجدتي"، كما ألمحنا أعلاه، ليس خروجًا تامًا في القامـوس اللغوي بكل أبعاد اللفظة، وهو ما يدعم التصوّر الذي يرى في هذه المرحلة التاريخية التي يمر بها الأدب العربي في إسرائيل سمة التأرجح بين الرومانسية والواقعية.[53]

2.2 نظـرة مقارنة على كاتب مجايل لنجوى فرح وهـو مصطفى مرار في مجموعته القصصية **طريق الآلام وقصص أخرى** تكشـف عن توجه مختلف كليًـا.[54] قصص المجموعة صدرت في الصحافة بين نهاية الخمسينات والستينات. المتمعن في العناوين لا يجد أي أثر للهجة المحكية،[55] بـل عـلى العكس من ذلك، إذ يلاحظ بعض الإشـارات الكلاسـيكية في عناوين مثـل: "قد يهون

52 فرح، 1963، ص 23-24.

53 انظر Ghanayim, 2008, pp. 31-47 ، حيث يذكر المؤلف أن لغة الوصف لدى عطا الله منصور في هذه الفترة ذات مسـحة رومانسـية، وإن سـعى الكاتب إلى إضفاء صبغة الواقعية على النص. انظر كذلك تصورًا مشابهًا لدى فاعور، 2001، ص 129-211. ينتمي لهذه المرحلة كذلك حنا إبراهيم في كتاباته الأولى.

54 عـن مصطفى مرار، انظر موريه وعباسي، 1987، ص 208-210؛ عباد، 1993؛ غنايم، 1995، ص 198-199، ص 218-219؛ عباسي، 1998، وخاصة ص 311-312؛ **الشرق**، 2000؛ ريان، 2012.

55 عناوين القصص المدرجة في الفهرس هي 15 عنوانًا: ستة آلاف، بنت الحرمان، قد يهون العمر، تراب الفحم، يوم هربت الثقة، أم البنات، العود اليابس، نغم، عودة الفلاحين، أصخرة هو؟، طريق الآلام، الشجرة الخبيثة، بين حربين، يوم عمل آخر، "... ويخرج الميت من الحي؟".

العمر"،[56] "أصخرة هو"،[57] "الشجرة الخبيثة"،[58] و"... ويخرج الميت من الحي؟".[59]

النظر إلى إحدى هذه القصص يؤكد الجو الذي يوحي به العنوان؛ إنه توجّه نيوكلاسيكي لا أثر للواقعية ولا حتى للرومانسـية في أجوائها. وهذا يستحضر أمامنا أجواء القصص التي كتبت في نهاية القرن التاسـع عشر في الأدب العربي، من حيث تحليقها في عالم الخيال، وصلتها الواهية بالواقع.[60] في قصة "قد يهون العمر"، يقدم الراوي أجواء خيالية بلا مرجعية واقعية، في مجتمع قروي محافظ، لفتاة موظفة تعمل في إحدى المؤسسات، يستقبلها عند وصولها بوّاب، ثم تدلف إلى المؤسسـة حيث يلقاهـا المدير الذي يتربص بها لإقامة علاقة حـب معها وهي في حالة يأس، بعـد أن رفض أهلهـا تزويجها من حبيبها وابن عمهـا الذي كان بمثابة أسـتاذها. وتقوم بعد ذلـك الفتاة بكتابة عدة رسـائل لحبيبها الذي هجرها وارتبط بأخرى. وضمن إحدى الرسـائل تخاطبه قائلة: "إن عمري كله ليهون علي من أجل هذه السـاعة التي أستجديها... لكنك لا تريد أن تسمع".[61] ومن هنا جاء عنوان القصة.

ولنقتبـس من مونولوج المدير الذي يراقب الفتاة لنلمس مدى كلاسـيكية اللغة وعدم ملاءمتها للموقف من منطلق واقعي:

> ألا تبًّـا لهذه الأيام التي لا يعرف أهلها الوفاء... وبوركت أيام كنا نقتتل فيها، حتى يصل الأمر بيننا إلى تبادل الطعنات إذا جرؤ أحدنا على اتهام آخر "بأنّه نقّل فؤاده حيث شاء من الهوى".[62]

أو من خلال سرد الراوي ذي اللغة المرتفعة ذات الأصداء الكلاسيكية:

> وعلى غير انتظار... إذا هو يغيّر اتجاه سـفينته مرغمًا... ولكن سعيدًا "وعسى

56 مرار، 1970، ص 19–26. إشارة إلى بيت أحمد شوقي في مسرحية مجنون ليلى:
قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً وتهونُ الأرضُ إلا مَوضِعا (شوقي، 1984، ص 216).

57 مرار، 1970، ص 83–88. إشارة إلى بيت المتنبي في داليته المشهورة التي مطلعها:
عيـدٌ بأيّةِ حـالٍ عُـدتَ يـا عيـدُ بمَا مَضَى أمْ بأمْرٍ فيكَ تجْديدُ
أصَخْرَةٌ أنَا، مـا لي لا تُحَرّكُـني هَذِي المُـدامُ وَلا هَذي الأغَارِيدُ (المتنبي، 1900، ص 434–433).

58 مرار، 1970، ص 97–108. ثمة إشـارة إلى الآية القرآنية: "ومثل كلمة خبيثة كشـجرة خبيثة اجتُثَّت من فوق الأرض ما لها من قرار"، **قرآن**، سورة 14، آية 26.

59 مـرار، 1970، ص 127–135. ثمة إشـارة إلى الآية القرآنية: "يُخْرِجُ الحيَّ من الميت وَيُخْـرِجُ الميتَ من الحيِّ وَيُحْيِي الأرضَ بعد موتها وكذلك تُخْرَجُونَ"، **قرآن**، سورة 30، آية 19.

60 انظر بدر، 1983، الفصل عن امتداد تيار التسلية والترفيه، ص 189–121؛ وكذلك بدوي في مقدمته عن الأدب العربي في القرن التاسع عشر: Badawi, 1992, pp.16-18 .

61 مرار، 1970، ص 23.

62 مرار، 1970، ص 20. الاقتباس في نهاية المثال فيه إشارة إلى بيت أبي تمام:
نَقِّل فؤادَك حيث شِئتَ من الهوى ما الحبُّ إلّا للحبيبِ الأوّلِ (أبو تمام، 1957، م 4، ص 253).

أن تكرهوا شيئًا وهو خير لكم".[63]

أو:

ولكــن أحدًا مــن هؤلاء الناس لم يكن يرى في ســلوك أي من الحبيبين ما كان يراه "بنو عذرة" ذات يوم.[64]

بقي أن نشير إلى النهاية المأساوية-الدراماتيكية للقصة، والتي تتساوق مع هذا النوع القصصي في هذه المرحلة، إذ تقرر الفتاة أن تضع حدًا لحياتها بعد أن كتبت رسالة الوداع.[65]

لعلــه بات مــن الواضح أن العنوان يقودنا إلى اســتنتاج معلومات تفيدنا كثــيرًا في تاريخ الأدب من حيث تحديد المدرســة الأدبية التي ينتمي إليها هذا النص الذي ينســلخ عن الواقع بأصدائه الكلاسيكية.[66]

3. نهاية السبعينات

منــذ نهايــة الســبعينات، وبشــكل تدريجي، نشــهد تعاملاً أكثر جــرأة مع اللهجــة المحكية في العناويــن، بــل يتخذ هذا التعامل صــورًا أكثر تركيبية مما مضى. لتمثيل هــذه الفترة في أوجها اخترنا رواية **إخطية**.[67]

63 مرار، 1970، ص 20. إشارة إلى الآية القرآنية: "كُتِبَ عليكم القتالُ وهو كُرهٌ لكم وعسى أن تكرهوا شيئًا وهو خيٌر لكم وعسى أن تحبُّوا شيئًا وهو شرٌّ لكم واللَّهُ يَعلمُ وأنتم لا تَعلمونَ"، **قرآن**، سورة 2، آية 216.

64 مرار، 1970، ص 20. إشارة إلى قبيلة بني عذرة التي ينتسب إليها جميل بن معمر (بثينة) (ت نحو 701) الذي عرف عنه الغزل العفيف (العذري)، انظر مثلاً **الأغاني**، ج 8، ص 90–155؛ الأندلسي، 1962، ص 448–450.

65 مرار، 1970، ص 26.

66 لعلــه مــن الممتع والطريف كذلك، أن نتتبع أثر اهتمام الكتّاب بالواقع في هذه الفترة ووعيهم من الناحية النظرية أهمية كون الكاتب/الإنسان واقعيًا، لكنهم لم يملكوا الأدوات التي تمكّنهم من تحقيق ذلك. البطلة في قصة "قد يهون العمر" تتوجه في رســالتها إلى حبيبها الذي هجرها وتســخر منه لأنه تخلى عنها بســهولة وارتبط بأخرى وبدأ ببناء مســتقبله من جديد. فتقول له: "إنني أحسدك على قوة إرادتك وعلى .. "واقعيتك ".." (المزدوجان في الأصل) (مرار، 1970، ص 23). ثم تَعِده ساخرة بأن تكون قوية الإرادة وواقعية كأستاذها، وتخبره أنها قررت أن تقيم علاقة مع مدير المؤسسة الثــري وتهــدم بيته بعلاقتها وتجعله يفلس.. إلخ. وبعد هذه التخيلات التــي يثيرها غضبها من حبيبها تقرر أن تكون واقعية من نوع آخر، فتقول في رسالتها الأخيرة: "ولكن.. ماذا أترك لك وللدنيا يا حبيبي؟ لقد كنت واقعيًا فأحييت بيتًا، وخلقت أسرة، فهل أكون أنا "واقعية" فأهدم وأقتل؟ ألم أكن تلميذة نجيبة؟" (ن. م.، ص 25). وبعد ذلك، كما أسلفنا، تنتحر. ما نلمسه هنا هو التلاعب في لفظة الواقعية وتحميلها عدة دلالات. وهذا يشير بطريقة ما إلى وجود المصطلح في تلك الفترة في الحياة الثقافية بشكل فضفاض وغير واضح الدلالة. ويبدو أن المصطلح كان يعني، كما يظهر من النص، مواجهة الموقف وعدم الهروب منه.. إلخ. وما من شك أن التلاعب باللفظة هنا لم يأت من فراغ، بل شغلت هذه اللفظة/ المصطلح الوسط الثقافي في الخمسينات والستينات، وهي الفترة التي كتبت فيها القصة.

67 ينتمي لهذا التيار كتاب أمثال محمد علي طه، محمد نفاع وحنا إبراهيم في نهاية السبعينات.

3.1 "إخطية" بالعامية الفلسطينية تعني العقاب أو الجزاء على ارتكاب إثم أو اقتراف جريرة.[68] وقد كتبت الرواية على شكل ثلاث قصص يطلق الكاتب على كل قصة اسم "دفتر".[69]

تحكي الرواية قصة ازدحام سـيارات غريب وقع في تقاطع شـارعي هحالوتس وشارع الأنبياء في حيفـا وامتد إلى أرجاء البلاد جميعًا حتى تل أبيب جنوبًا، وذلك قبل عشر سـنوات من تاريخ القـص، أي في بداية السـبعينات من القرن الماضي. يسـتذكر الراوي-المتكلـم هذه الحادثة عبر تداعيـات مختلفـة. ويذكر أن الأوسـاط السياسـية والشـعبية والصحفية اختلفـت في أمر هذا الازدحام وأسـبابه،[70] إذ يبدو أنـه جرّاء حادث أمني لا يفصح الراوي عـن كنهه تمامًا، ويفهم تدريجيًـا أنه تسـلل لأحد الفلسـطينيين إلى البلاد. وخـلال هذا الازدحام تجـري أحداث كثيرة ومتشـابكة، أحدها عودة عبد الكريم، أحد سـكان شـارع عباس في حيفا، بعد هجرة طويلة في العديد من دول العالم، إلى مسـقط رأسه. وحين يطول انتظاره في الازدحام يخرج من سيارته، ويقال إنه رأى صدفة إخطية، حبيبة الصبا، في الشارع فلحقها:

> فقد شاهده [عبد الكريم] شهود عيان وهو يقذف بنفسه من سيارة التاكسي، ويركض وراء فتاة كانت تجري في وسـط الشارع ما بين السيارات المزدحمة، حافيـة القدمـين وحاسرة الـرأس، عريانة إلا مـن ثوب نوم ملطـخ بالوحل وممزق عند الصدر، مشقق الطرف السفلي وهي، محتضنة في صدرها، طفلة في عامها الأول عليها أطمار بالية.[71]

ويدّعـي عبد الكريم بعد أن تمّ القبض عليه أنه لـم ير هذه الفتاة، بل حلم بها، وقد قُبض عليه بناء على الحلم لا على الواقع.[72] ويتذكر الراوي أن عبد الكريم هذا كان أخفى رسـائل الغرام في سـور مدرسة الراهبات قرب شـارع عباس قبل سقوط حيفا وقيام الدولة، بداخل علبة صغيرة

68 يختلف لفظة الكلمة "إخْطيِّة" من مكان إلى آخر في أنحاء البلاد، فالبعض يلفظها بفتح الطاء، والبعض بكسرها، وقلة يلفظونها باللهجة اللبنانية: إخطَيّ. وفي منطقة المثلث تلفظ بفتح الخاء وكسر الطاء: خَطِيِّة.

69 الدفتر الأول باسم "شخوص"، ويتضمن ستة عناوين داخلية: 1- سيف من الأسماء مسلول، 2- الجلطة، 3- الرامزور، 4- محامي الأمة، 5- الملثم، 6- عطية. والدفتر الثاني باسـم "إخطية"، ويتضمن أربعة عناوين داخلية: 1- عودة أبي العباس، 2- مليحة، 3- إخطية، 4- سروة. والدفتر الثالث باسم "وادي عبقر"، ويتضمن عنوانين داخليين: 1- الكنزة الصوفية، 2- صباح الخير يا عبد الرحمن.
تستحق هذه العناوين الداخلية وقفة متأنية، ولا مجال لذلك هنا.

70 يطلق على الازدحام اسم "الجلطة". انظر حبيبي، 1985، ص 19.

71 ن. م.، ص 57-58.

72 قـارن مع قصة رياض بيدس، "نزهة ليلية"، بيـدس، 1990، ص 7-12، وكذلك تحليل القصة في غنايم، 1995، ص 274-277.

كانت تستعمل للشكولاطة، وأنه جاء لأخذها![73]

أمـا معنـى "إخطية" التي تـرد في العنوان فيقع في نفس خانة الأسـماء العربيـة الغريبة، مثل "نهاية" و"نُهى"،[74] وهو نوع من التمني أن تكون تلك المولودة نهاية البنات.[75] وتكون إخطية جزاء لجريرة تمّ ارتكابها. وهذا ما نستشفه من تفسير الاسم كما يرد على لسان الراوي:

> كان سمع جدته تصرخ في وجه والده: "إخطية"، حين همّ بضرب ابنته (أخت الـراوي الصغيرة) عقابًا لها على إيثارها اللعب مع الأولاد الذكور. ومعناها أن البنت "خطيتك". أو أن ضرب القاصر "خطيئة". وقد يكونون -قال- سـموا تلك البنت "إخطية" أو "خطية" لأنها ولدت سابع بنت أو ثامنًا أو عاشرًا، أو حين همّ والدها بوأدها.[76]

أُطلـق سراح عبد الكريـم بعد تحذيره بعدم الدخول إلى البلاد. وتسـتمر قصته حيث يكشـف الـراوي عن قصة أخرى لـه تتعلق بأخته "سروة"، الفتاة الجميلة التي عشـقها جميع صبيان الحارة، وكانت نهايتها أن سقطت من أعلى شجرة تسلقتها.[77] ويقدم الراوي ذلك المشهد بشكل دراماتيكي:

> وقعت سروة فوق صخرتها: راقصة سـمراء في غلالة حمراء سـيّابة، سيّابة. انسابت الغلالة الحمراء على صخرتها فغطت جرن الشلال بقطيفة أرجوانية خطفهـا الريـح بعيدًا في حضـن البحيرة. ورأينـا النار في حلّة نـار. وعادت الصخرة ملساء، عذراء، كما كانت منذ الخليقة. ولم يتوقف الشلال عن مسح دمائها ودموعنا. وعادت ذاكرتنا، ملساء، عذراء من هول تلك الصدمة. وأقفر من أهله شارع عباس، ذهبت سروة وأخوتها كما ذهبت، من قبلها، إخطية.[78]

فالقصـة، كما نرى، عبارة عن فانتازيا تمزج بين الواقع والحلم وبين الحاضر والماضي، فتصوّر حيفا، فلسـطين، كبلد ينعم بالسـلام وبالطبيعة الخلابة والحب، تسـوده السكينة ويخيم عليه

73 حبيبي، 1985، ص 56، ص 72.

74 ن. م.، ص 58.

75 "نهى" في المفهوم العامي يعني آخر الشيء ومنتهاه، وهو يتشابه مع إحدى دلالاتها الفصيحة.

76 حبيبي، 1985، ص 59. المعنى أن ولادتها سـابع بنت أو ثامن بنت .. إلخ هو نوع من الجزاء أو العقاب للأهل. أو أن كلمة "إخطية" تقال للأب الذي يهم بوأد ابنته كنوع من التحذير من عقاب رباني لثنيه عن فعلته.

77 قارن بين سروة وسرايا بالاسـم أولاً، ومن ثم في مشـهد مشابه سقطت فيه سرايا في رواية **خرافية سرايا بنت الغول**، حبيبي، 1991، ص 160-161:

أمـا في تلـك الليلة، حين صاحت "من هناك؟" فلم تحرك جناحيها بل سـقطت عن الصخرة في حديقة عباس إلى هاوية الغياب دفعة واحدة-سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد. هل رأيت سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد؟

78 حبيبي، 1985، ص 84.

الهـدوء. أما إخطية، وهو اســم فتاة غير موجــود في الواقع، فكانت حبيبة الجميع في فلســطين ســابقًا، كما سروة، إنها الوطــن الذي نزح عنه أهله وأخلّوا بذلك الحــب. أما الطفلة التي كانت تحملهــا إخطية وولدت من ســفاح فهي رمــز لخيانة الأهل، أهل هذا الوطــن الذين تخلّوا عنه. ولكي يؤكد الكاتب الرمز يتساءل الراوي ما إذا كان هذا هو اسمها فعلاً، وذلك لتحميل العنوان دلالة رمزية.[79] وأخيًرا يلقي في نهاية الرواية، وفي الكلمات الأخيرة منها بالرمز قائلًا:

كلٌ يسأل عن إخطيته كيف تركها، ولماذا تركها، وكيف حالها من بعده.[80]

ويمكننا الاستمرار في تلمّس الأبعاد المختلفة لعملية الترميز التي يطلقها العنوان، فنجد إشارات في الرواية تدل على تشابه بين إخطية وحواء، مثلاً: "هل انتزعوها من صدره كما انتزع الخالق الرحمن من صدر آدم ضلعًا فإذا هو "إخطية"؟"[81] وما دامت حواء هي رمز للإثم فإخطية هي كذلك رمز للجرم والخطيئة.

4. بدايات القرن

اخترنا هنا عملين لمناقشــة العنوان فيهما، وهما: **تحت ســطح الحبر** لســهيل كيوان، و**كارلا بروني، عشــيقتي السرية** لعــلاء حليحل. ونبــدأ أولاً بمجموعة حليحل، وعــلى عكس ترتيب صدورها، لما في هذه المجموعة من استمرارية لما سبق.

4.1 علاء حليحل في مجموعته الأخيرة **كارلا بروني، عشــيقتي السرية**[82] يواصل التيار الذي برز من خلال الكتابات الحداثية التي احتلت مركز الحياة الثقافية الفلسطينية في الثلاثين سنة الأخــيرة.[83] إنه يبدي تعامــلًا واعيًا مع المحكية في عناوينه دون أن يحاكــي أحدًا من كتاب هذه المرحلة؛ متميز في البســاطة والعمق معًا، وفي انتهاجه مســارًا واقعيًــا في قصصه، لكنها واقعية بعيدة عن التقليدية كل البعد، لأنه كاتب مفعم بروح الســخرية، يذكّرنا بما عرضنا له من مكر إميل حبيبي وحذقه في **إخطية**، على سبيل المثال لا الحصر.

تظهــر العامية في مجموعتــه من خلال عنواني قصتين،[84] أحدهما يبــدو عاديًا وغائمًا: باطون،

79 ن. م.، ص 74.

80 ن. م.، ص 94.

81 ن. م.، ص 66.

82 كارلا بروني Carla Bruni هي زوجة الرئيس الفرنسي السابق ساركوزي.

83 تنتمي لهذا التيار فاطمة ذياب، ميسون أسدي وغيرهما.

84 المجموعة تضم 22 قصة، من ضمنها 11نصًا قصيرا جدًا تحمل اسم "قصص عن قصائد لم تكتب". وجاءت القصص

بينما الثاني يتكشف إغوائيًا، صارخًا وجاذبًا للنظر: "عزارة". واللفظة تعني الفضيحة بصيغة فلسطينية، وهي شائعة في اللهجة الدارجة الشامية.[85] وتأتي هنا لتموقع كلمة "فضيحة" الفصيحة وتكسبها طعمًا ولونًا، إذا جاز التعبير. وهذا العنوان يلحّ على القارئ لتجاوز هذه العتبة للنظر في النص.

قراءة القصة تعمّق الدلالة الأيرونية-الساخرة التي يحملها العنوان، فالراوي الطفل تربّى على أن الخروج على مسلمات المجتمع أمر غير مقبول، حتى وإن كان هذا الخروج يهدف إلى رفض مخالفات أخلاقية والوقوف في وجهها. لذا فالاحتجاج على كبار القوم لا يورث إلا السمعة السيئة والفضيحة؛ إنه خروج على عرف العائلة وعادات المجتمع التي اكتسبت سمة الشرائع التي لا مجال لمراجعتها أو مناقشتها. واللفظة "عزارة" تكتسب دلالتها العميقة والمركّبة من خلال تلاعبها الساخر بهذا التوتر الذي ينشأ بين قيم القارئ المعاصر لفهم هذا الحدث على طرف نقيض للإيمان الراسخ الذي يتعمق في خلد أبطال القصة كبارًا وصغارًا. ويقود هذا التوتر أخيرًا إلى رفض القارئ لهذا التوجّه التقليدي-المتخلف الذي يعني إلغاء الفرد وتقديس المجتمع والزعيم والفكر الأبوي التسلطي.

من أجل ترسيخ الرسالة التي يسعى الكاتب إلى إيصالها، تعرض القصة جوًا مشحونًا بالخوف والترقب عبر الراوي الطفل:

> رغم سنواتي العشر، إلا أنني كنت قادرًا على استيعاب أن أمرًا جللاً وقع. كانت والدتي تغلق باب غرفة نومنا في كل مرة يُفتح، كي لا نسمع ما يدور من همس مضطرب في الصالة. لم تكن "جلسات" كهذه تتم في المنزل إلا في الأمور الجسام.[86]

وكذلك:

> يبدو أن أختي كانت تفهم أكثر مني، بسنواتها الاثنتي عشرة، وربما بحدسها الأنثوي الذي بدأ يتفتح على واقع الحياة من حولنا، فكانت تنصت باهتمام عبر شقّ الباب وكان الخوف يسيطر على قسمات وجهها في كل مرة يعلو

والنصوص معنونة بالشكل التالي: الخيمة، كارلا بروني، عشيقتي السرية، قهوة وكروسون، فيديو، باسبورت، هواء البحر، حلم أبيض، المبارزة، عذاب القبور، خيانة، عزارة. قصص عن قصائد لم تكتب: القبلة الأولى، شاعر، جدي يموت، حبيبتي تتوجني رجلاً، صبي لحام، باطون، حجر كبير، اتصال، داني، اتساع، هي أغنية.

85 انظر المثل الفلسطيني العامي: "عزارة وعليها شهود". يضرب فيمن ضبط متلبسًا بقبح أو ذنب، وكان شهود قد رأوا وسمعوا. لوباني، 1999، ص 516.

86 حليحل، 2012، ص 157.

اللغط.[87]

إلى غير ذلك من الأمور غير العادية التي تحدث وتثير مخاوف الراوي الطفل، سواء داخل البيت أو خارجه، إلى حد اعتقاد الراوي أن أحدًا في العائلة قد توفي. وفي اليوم التالي دبّت حركة مختلفة في المنـزل، وكانـت رائحة الطبيخ تفوح من جميـع الأركان. ويتبين أن العائلـة عقدت اجتماعًا لتســوية الموضوع الذي بقي خافيًا على الأطفال الذين أحسّــوا بهول الخطب، ولكنهم لم يعرفوا ماهيته ولم يجدوا له تفســيرًا. ويتضح تدريجيًا خلال قراءة القصة أن طفلة في عمر الراوي أو أكبر قليلاً قد تعرضت لأعمال مشــينة من أحد كبار العائلة. وبســذاجة الأطفال وبراءتهم قامت هذه الطفلة بكشــف الأمر، بحيث انتشر الخبر في البلــدة. وحينئذ تهرع العائلة للانعقاد في بيت والد الراوي لتســوية الموضوع الذي يضرّ بوحدة العائلة وســمعتها. ثم يؤتى بالطفلة الضحية وأمهــا تجرّهــا للاعتذار من الجاني وتقبيل يده، لأنها أهانته ولطّخت ســمعته وســمعة العائلة بالمفهــوم التقليدي للمجتمع الأبوي. وبعد أن يتم ذلك ويســوّى الأمر تنطلق الزغاريد ويتنفس الجميع الصعداء، لأن الرباط العائلي لم يتزعزع. وقد لُقّنت الطفلة وأهلها، وخاصة أمها، درسًا في الرضوخ لأعراف المجتمع التقليدي.

لقــد سرت هــذه القيمة التربوية من الكبير إلى أصغر الأطفال. وهمهم الجميع: "يعني هيي لازم تحكي؟ الله يفضحها!".[88] وكانت النساء-الأمهات على رأس من طبّق هذا المفهوم وتبنّاه. وبذلك تؤكد هذه القصة الفكرة التي ترى أن النساء يقفن ضد أنفسهن، أو أن المرأة تقف في وجه بنات جنســها وتحاربهن من منطلق أنها كأقلية تتبنى فكر الأكثرية أو الســلطة وتقوم بالتماهي مع مستعمرها واســتبطانها لأيديولوجيته المعادية لها.[89] وهكذا تقول أم الراوي لابنتها تعليقًا على الحدث:

> "تروح تتخيّب!شو هيّي أول وحده؟ بدّا تخرب العيلة؟ إوعك بحياتك تجيبي هاي الســيرة أو تفتحي هيك موضوع! فاهمة؟" تمتمت أختي بكلمات قدّرتُ أنها خضوع تام لمطلب أمي.[90]

هكــذا يحمل العنوان "عــزارة" من المفارقة المركّبة أكثر بكثير ممــا يحمل من وظيفة التصوير الســطحي للواقع، كمــا درجت على ذلك الواقعية التقليدية. وينضــمّ بهذا علاء حليحل إلى ركب الكتّاب الذين يؤمنون برسالة الأدب الملتزم في كشف عيوب المجتمع التقليدي والتنديد بقاموسه

87 ن. م.

88 ن. م.

89 انظر السعداوي، 1990، ص 241، 708؛ طرابيشي، 1995.

90 حليحل، 2012، ص 159.

ورمــوزه. ولا غرو أن يكون هذا الخروج لا يعنــي التنكر للمفاهيم المضمونية للثقافة التقليدية على مستوى الخطابي والإعلاني فحسب، بل لأشكالها ورموزها وأدوات تعبيرها من خلال تبني أشــكال حداثية مناقضة لها في أدبه كذلك. وبذلك يدين حليحل هذا المجتمع على مستوى الفعل الأدبي لا على مستوى الشعارات فحسب.[91]

4.2 وهــذا يقودنــا إلى فئة أخرى من الكتّاب في الاتجاه المعاكس قلمــا تظهر اللهجة المحكية أو آثارها في العناوين الخارجية أو الداخلية لقصصهم بصورة مكشــوفة. وهذا يبرز بشكل خاص لــدى الكتــاب الذين بدأوا كتابتهم منذ الثمانينات من القرن المــاضي.[92] اخترنا من هؤلاء الكتّاب ســهيل كيوان.[93] ســنقف أولًا على بعض عناوين قصصه. ثم نحاول الإجابة عن أســباب تقنّع العنوان لديه فيما بعد.

تحت سطح الحبر تضم 18 قصة قصيرة[94] لا تطل الأجواء الشعبية إلا من خلال عنوان واحد وهو "أبو حســن بدون "غانيات حزينات" ولا "جميلات نائمــات"".[95] ولكن بالإضافة إلى هذا العنوان ثمة عنوانان يلفتان النظر لا بد أولاً من النظر فيهما ثم نعود لمعالجة هذه القصة.

ما من شــك أن العنوان الأكثر جذبًا للنظر هو عنوان المجموعة "تحت ســطح الحبر"، فهو كسر خلّاق وتلاعب لافت في التعبير الــمُؤَتْمَت (automatized):[96] "تحت سطح البحر". عملية كسر الأتمتــة، أو اللاأَتــْمَتَــة (Deautomatization) هنا لا تدل على نهــج حداثي في انتقاء العنوان فحســب، بل يمكن أن تقــول لنا الكثير ســيميائيًا حول طبيعة هذه المجموعــة ومنحى كاتبها. وهــذا ما يغرينا بالمتابعــة لقراءة القصة التي تحمل العنوان نفســه: "تحت ســطح الحبر".[97] وحدســنا الأولي أن هذه القصة تنتمي إلى تيار "أدب ما وراء الأدب" (Ars Poetica)،[98] وتدعم

91 انظر فكرة أدونيس حول العلاقة بين الشكل والمضمون في الفكر والأدب، أعلاه ملاحظة رقم 47.

92 يبرز ذلك لدى ناجي ظاهر ورياض بيدس على وجه الخصوص. سنعالج ذلك في دراسة موسعة.

93 حول الكاتب، انظر Taha, 2002, pp.165–182; Ghanayim, 2008, pp. 113–116 .

94 18 قصة معنونة كالآتي: رغم ســذاجتك، تحت ســطح الحبر، لكل مقام حذاء، الشيب، ترانسفير، زفاف شاعرة، ريمة الدراجة، عولمة، الضيف، همس النجوم، شــمس الأصيل، فندق نجومه نحس، رحلة صيد، لمن يرن الهاتف، عشــب، أبو حسن بدون غانيات حزينات ولا جميلات نائمات، نداء الجنية، ممتع ومريح.

95 كيوان، 2005، ص 125–132.

96 حول الأتمتة واللاأتمتة راجع Mukarovsky, 1964, pp. 17–30 ؛ אבן-זהר, 1984, עמ' 142- 143; Even Zohar, 1990, pp. 207–218 ؛ غنايم، 1992، ص 19–20.

97 كيوان، 2005، ص 15–20.

98 Ars Poetica (شعر عن الشعر – أدب عن الأدب) أو الأدب الواعي بذاته أو أدب ما وراء الأدب Metaliterature وهي مصطلحات متشــابهة للإشارة إلى فن أدبي يعالج موضوع الفن الأدبي نفسه. وهناك تقسيمات مختلفة حسب الأنواع

هــذا التكهن تقنيــة التلاعب في كسر التعبير ليحــلّ "الحبر" رمز الكتابة محــلّ "البحر". وثمة تنــاص خفي بين العنوان والآية القرآنية: "قُل لو كان البحر مِدَادًا لكلماتِ ربِّي لَنَفِدَ البحرُ قبْلَ أن تَنفَـدَ كلماتُ ربِّي ولو جئْنا بمثْلِه مَدَدًا".[99] والآية تتضمن الأصل ومرادف الكسر من التعبير معًــا: البحر والمــداد (الحبر)، إذ يرد ذكر البحر الذي ينفد مداده قبــل أن تنفد كلمات الله التي لا حــدّ لها. تعرض القصة للإملاءات الاجتماعية التي تقمع الأديب وتكتم صوته الحقيقي، بدءًا مــن الأب الذي يقمــع طفله حين تلوح عليه بوادر الإبداع الأدبي، ومــرورًا بالزوجة التي تتصيد زوجهــا الكاتب لتُســقط العالم الحقيقي على الآخــر التخييلي، وانتهاء بالمجتمــع والأبناء الذين يكمّمــون فم الأديب ويكبّلون قلمه، فيظلّ أســيرًا لهذه القيــود الاجتماعية ولا يقوى على التعبير عن نفسه بصدق وحرية. وهكذا تخنق حرية التعبير ويوءَد الأدب الحقيقي. وعلى لسان الراوي ترد الكلمات التالية لتلخّص حالة المبدع الذي يعاني من هذه القيود:

> أحــس بأهمية ما لا يُكتب بقدر أهمية ما يُكتــب! كلمات كانت ترفع تنورتها فوق الركبة وتكشف كشحها صارت متجلببة وتغض طرفها حياء! رقابات لا عين رأت ولا أذن ســمعت، لبعضها أنياب مزرقّة تمزّق لحم الكلمات، وأخرى ترمي فســتقها وتوتها لنصّ أســير في قفص من ذهب! هكذا تعلّم البحث عن المســتور تحت ســطح الحبر، وفي تلال الأصداف الفارغة عن هدية تسد رمق روحه الساغبة.[100]

الفكرة التي يعالجها الكاتب فيها الكثير من الأصالة والتجديد. وقد عبّر عنها بطريقة منبتّة عن السياق المحلي والعربي، فلا أسماء شخصيات ولا مكان ولا زمان. وبذلك تحدّدت هذه القصة في المجال شبه التجريدي الذي لا يلتصق بجو معين. وكذا كان العنوان.[101]

الأدبية نفســها، كشعر وراء الشــعر، أو قصة ما وراء القصة أو مسرحية ما وراء المسرحية وغيرها. وهذه المصطلحات، كما نرى، تستعمل للإشارة إلى انشغال الأدب بفن الشعر والأدب عمومًا. إن المقولات والإشارات التي وردت للوقوف على وظيفــة الأديــب ومعاناته في وضع تأليفه، وغير ذلك من المواضيع التي تتعلــق بعملية الخلق والإبداع، وجدت منذ أقدم العصــور في الآداب الأجنبيــة والأدب العربي، وإن كان ذلك قد بدأ يبرز أكثر في المدرســة الرومانســية لعلاقة ذلك بالأنا (المبدع) التي تأكدت من خلال الأدب الرومانسي. ولكن الشــعر (والأدب عامة) حول فن الأدب نما في أجواء تضعضعت فيهــا مكانــة الأديب واهتزت القيم الفنية والثقافية في العصر الحاضر، ممــا جعل "الأدب ما وراء الأدب" ظاهرة بارزة وهامــة في الأدب الحديــث عمومًــا. انظــر غنايــم، 2/2003، ص 196-198. انظر كذلك محمد حمد حيث يســتعمل عــدة مصطلحات للظاهرة، ويعنون كتابه بمصطلحين مختلفين: "الميتاقص" و"مرايا السرد النرجسي": **الميتاقص في الروايــة العربيــة، مرايا السرد النرجسي**، حمد، 2011. انظر رأيًا مختلفًا فيه نوع من التحفظ ومصطلحات أخرى، كالسرد الناقد والنقد المسرود، الفريجات، 2009، ص 721-737.

99 **قرآن**، سورة 18، آية 109.

100 كيوان، 2005، ص 19-20.

101 نقــول شــبه تجريدي تحفظًــا، لأن النص المقتبس مثلًا يذكر الكلمــات "المتجلببة" التي قد تكــون كناية عن الإملاءات

قصة "لكل مقام حذاء" لا يقل عنوانها إبداعًا عن عنوان المجموعة، مع التشـابه الواضح بينهما في الطـرح المضمونـي وفي التقنية الفنية. فالعنوان هو كذلك كـسر للتعبير المؤتمت: "لكل مقام مقـال". وتُـبرز القصـة أهمية التغيير والإقـدام على الجديـد واقتحام المجهول وعدم التمسـك بالأصـول التي لا فائدة من ورائها. الحذاء يمثّل الأرضية التي يُركَن إليها والجذور التي تضرب في الأرض. وبـذا يكـون التردد في تغيير الحذاء البـالي وعدم الإقدام على واحـد جديد بدله، رغم قِدمـه واهترائه، يـدلان رمزيًا على هذا الطرح الذي قد يصبّ في مجال أدب ما وراء الأدب. يجوز لنـا فهم ذلـك كدعوة للأدباء إلى التجديد إذا عرفنا أن البطل عبّر عن موقفه من التغيير كمندوب للمنتدى الثقافي الذي ينتمي إليه. وعبْر خطبة ألقاها، شبّه ذلك الخوف من الجديد بالخوف من تغيير الحذاء.

وفي نفـس مجال الأدب مـا وراء الأدب، يمكن فهم التعبير "لكل مقام حذاء" من منطلق الضعة أو الخسّة التي يكتسبها الحذاء في المفهوم الشعبي، فالضرب بالحذاء هو إهانة للمضروب حين لا ينفع الكلام. ولنا أن نقارن بين المقال والحذاء لنشتمّ من التعبير عدم جدوى الكلام أو تفاهته وفراغه من مضمونه. وهو ما جعل بطل القصة يتردد في الكلام، بل يتنازل عن حقه فيه. ثم كان أن رضـخ تحـت الضغط ليعبّر عن رأيه في خطبة غير تقليديـة، وكأنها كانت صفعة للمتكلمين والحضور، أو ضربًا لهم بالحذاء.

ويمكـن كذلك أن تتجـه الفكرة في "لكل مقام حذاء" إلى حضّ المجتمـع عامة على تبني الجديد في الحياة والفكر. وسـواء فهمنا القصة على مستوى الأدب الواعي بذاته أو كطرح لهمّ جماعي، ففي الحالتين لا نلمس إشارة واقعية عينية لمعالجة همّ اجتماعي أو سياسي في السياق المحلي أو العربي. وهكذا تتشابه هذه القصة مع سابقتها في عنوانها وفي طرحها لقضية إنسانية عبر همّ يؤرّق الكاتب وقلمه في مجال الإبداع.[102]

وعودة إلى عنوان القصة: "أبو حسن بدون "غانيات حزينات" ولا "جميلات نائمات""، إذ نرى أنها تمزج بين الحداثي والشـعبي بطريقة مبتكرة، فهي من ناحية تتحدث عن ثقافة الراوي-الكاتـب الذي قـرأ ماركيز (Márquez) وجذبتـه روايته **ذاكرة غانياتـي الحزينات**،[103] التي تذكر مضاجعة الكاتب العجوز للعاهرات الـ 514، ويقارن ذلك مع الرواية اليابانية **الجميلات النائمات** لكاواباتا،[104] التي تذكر ارتياد كبار السـن لمنزل الجميلات النائمات، يقضون ليلة إلى

الدينية في المجتمع العربي. وهذه يمكن اعتبارها إشارة واقعية.

102 انظر غنايم، 2/2003، ص 195-197.

103 انظر الترجمة الإنجليزية: Marquez, 2005 ، والترجمة العربية: ماركيز، 2005.

104 راجع ترجمة الرواية، كاواباتا، 2006.

جانب مراهقة نائمة تحت تأثير مخدّر مكتفين باستعادة شبابهم عبر الذكريات والخيالات. ومن ناحية أخرى، يخطر ذلك كله ببال الراوي وهو يجلس في بيت للعزاء بجانب "أبو حسن"، شيخ تجاوز الثمانين من العمر وقد تزوج للمرة الثالثة من فتاة في ريعان الشباب. ويعلمه أبو حسن خلال كلامهما أن زوجته حامل، وذلك من خلال حوار طريف يبدأه الراوي بسؤال "أبو حسن" عن سبب زواجه في هذه السن المتأخرة ليجيبه:

- أنـــا يا عمــي لم أتزوج من أجــل الأولاد! أخذتها فقــط كي لا أتحمل جميــل أحد، لا يوجد أصعب من تحمّل جميل الآخرين! الرجل بدون امرأة مثل الكلب بعيد السامعين!

همست له –لأجل الطعام والغسيل فقط تزوجت!

فردّ بمتعة ظاهرة –وهل يوجد شيء ألذ من يد امرأة تليّف لك ظهرك أثناء الاغتســال! أنا لا أغتسل إلا في اللجن، أجلس فيه وهي تصب الماء وتفرك لي ظهري ورقبتي!

- ليفة وبس يا أبو حسن؟

- يعنــي إذا أعطــاك الله نعمة فهل ترفســها! ثم إذا أعطــى الله هذه المستورة (نتفة) ولد تعيش لأجله وتتكئ عليه في شيخوختها فلم لا! هل أحرمها من قســمتها ونصيبها! يــا رجل الناس ما عادت تخاف الله! إنهم قليلو دين! يحاربون شرع الله![105]

من الملاحظ أن الكنية الشــعبية في العنوان "أبو حســن" تتآلف مع أجــواء هذه القصة المفعمة بالحكي الشــعبي الذي نلمســه من خلال التعابــير والألفاظ ذات النكهة المحليــة. ولكن الكنية هنا تختلط بتعبيرين غريبين عــلى الأجواء: "غانيات حزينات" و"جميلات نائمات"، الأمر الذي يخلق توتّرًا في العنوان تنتهجه القصة الحداثية، بحيث يجاور البعد الشــعبي والاجتماعي البعد العالمي والإنســاني في هــذه القصة. هكذا نخرج بنتيجة مؤداها أن ســهيل كيوان ما زال يراوح في مجموعتــه هــذه بين الخروج على المحلي والانطلاق إلى الإنســاني والمجــرّد وبين روابط دفينة تنبجس من الأجواء الشعبية. وهذا ما تحقّق بصورة جليّة في قصته هذه، بينما غلبت على معظم قصص المجموعة الأجواء المجرّدة الخالية من العناصر الشــعبية، وهو ما توَّجَهُ عنوان المجموعة الحداثي، كما أوضحنا أعلاه. ويعيدنا هذا الاســتنتاج إلى افتراضنا أن ســهيل كيوان ينتمي لذلك التيار الذي يصرّ على عدم تفريطه بالشعبي، وإن تخطّاه بمفهومه البدائي، ليستغله في تحقيق

105 كيوان، 2005، ص 131-132.

قصة حداثية لا تنكص عن دعوتها للتغيير والثورة في العديد من المجالات.

5. وبعد،

لعلــه من الصعب الخروج بنتائج حاســمة من خلال خمســة أعمال قصصيــة، ومع ذلك لنا أن نطرح بعض التصورات التي تحتاج إلى مواصلة البحث والدراسة لتأكيدها أو نفيها.

رأينا ســينكرونيًا ما للعنوان من أهمية بالغة كعتبة نصية في تحديد شــعرية النص وســيمياء الأدب. وقد اتخذت المحكية عبر العنوان سبلاً ووسائل شتى بتوظيفها في القصة الفلسطينية في الداخل، سواء على مستوى اللفظة، التعبير، المثل، الأصداء الشعبية، الاستعارة والرمز.

وبرؤيــة دياكرونيــة، في مرحلــة البدايات قلّ اســتعمال المحكية في العناويــن بصورة واضحة، فكانت تارة تنزوي وراء العناصر الكلاســيكية، وفي أحيان كثيرة تختلط مع مخلّفات المدرســة الرومانســية. مع الثمانينات بدأت تدريجيًا تتضح معالم مرحلة أخرى ذات طابع حداثي أكثر تركيبًا في التعامل مع المحكية. ينتمي للبدايات مصطفى مرار، نجوى فرح، بينما ينتمي للمرحلة الثانية إميل حبيبي، وعلاء حليحل وسهيل كيوان.

هنــاك كتّاب تبدو العاميــة في عناوينهم بحاجة إلى تعامل نقدي خاص. ولعل أحد التفســيرات التــي تتبادر إلى الذهن هــو الطابع غير الواقعي لقصصهم. ومع ذلــك ليس من الحكمة إطلاق أحكام نقدية متسرعة على أدبهم وانتمائهم. وهذا ينطبق على ســهيل كيوان الذي لم يتعامل مع المحكية في العنوان بتلك البساطة التي ميّزت كتّاب البدايات. لقد تمازج لديه الحداثي بالواقعي والإنساني بالاجتماعي والعالمي بالمحلي في نسيج مركّب بألوان الطيف.

يمكن تصنيف الكتّاب الذين اســتعملوا العامية إلى مجموعتين، مجموعة لامست الواقع بمنطلق رومانسي، كما لدى نجوى قعوار مثلاً. وهكذا جاءت عناوين قصصها أحيانًا كوصف أو تلخيص لمضمونهــا. بينما المجموعة الثانية تعاملت مع العناوين بصــورة أكثر تركيبًا من خلال تحويل العنوان إلى استعارة أو رمز، كما في **إخطية** حبيبي التي تؤرّخ للعقاب الفلسطيني على المستوى السياسي، أو تحميله دلالة ساخرة عبر استنكار الفضيحة في "عزارة" حليحل وهي تدمغ الواقع الفلسطيني على المستوى الاجتماعي.

يمكــن الإشــارة إلى التزام بعــض الكتاب اجتماعيًا وسياســيًا من خلال الولــوج إلى عالمهم عبر العنوان، والبعض الآخر لا يتكشــف ذلك من عناوينهم بنفــس الأدوات النقدية. المجموعة الأولى ينتمــي إليها قعــوار ومرار بينما ينتمــي للمجموعة الثانية بخطوط عريضــة: حبيبي وحليحل وكيوان، مع فوارق بينهم. ولعل قضية الالتزام هذه تكتسب أهمية خاصة في السياق الفلسطيني

المحلي، سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي.

ومع ذلك، فليس بالضرورة أن نتوصل إلى نتائج بشأن كتّاب ينتمون إلى مرحلة تاريخية معينة أو مدرســة أدبية ما وأن ينســحب ذلك على فترة تاريخية أخرى أو انتماء مذهبي مغاير. وهذا ينطبــق على مصطفى مرار الذي ينتمي إلى البدايات وتميزت عناوينه وكتاباته في الخمســينات والســتينات بطابــع المحــاكاة للكتابات النيوكلاســيكية، كمــا أن ثقافته لها تأثــير واضح على مجموعاته الأولى بشكل لافت. ولكن الأسباب التي تكمن وراء اختفاء العامية في عناوين مرار في البدايات ليست نفسها التي تبرّر تقنّعها لدى كيوان.

ومــن هنا، وبشيء من التعميم، وبقدر من العلمية، يمكــن الحديث عن مدارس أو تيارات أدبية مــن خــلال العناوين. فعلى ســبيل المثال لا الحــصر، تجلّى ذلك بوضوح لدى نجــوى فرح التي تراوحــت عناوينها بين الرومانســية ونزر مــن الواقعية في مجموعتها **لمــن الربيع**، ولدى مرار ككاتب بعيد عن الرومانســية والواقعية في بداياته، ولدى كيوان وهو يوغل في مســارب الحداثة ومــا بعــد الحداثة، أو لدى علاء حليحل ككاتب مغرق في واقعية ســاخرة، تــراوح بين الحداثي والشــعبي، وكأن القــارئ يلمس فيه ذلــك العمق الخاص الذي ميّز إميــل حبيبي في تعامله مع المحكية في العنوان. وبقدر ما يبدو هذا التعميم مريحًا لمدّ خطوط بين كتّاب تشابهوا في المشارب وانتموا إلى نفس التيار، رغم ما يفصل بينهم من ســنين، بقدر ما يثير تســاؤلات جديدة ويطرح تحديــات صعبة حول صلاحيــة التحقيب الذي ينتهجــه تاريخ الأدب، والذي اســتفاد منه هذا المقال، في انتهاج رؤية دياكرونية في التعامل مع تطور تقنية المحكية في العنوان.

وأخيرًا، لم يعد ثمة شك أن للعنوان موقعًا مركزيًا ومميّزًا في منظومة العناصر التي يتشكل منها العمــل الأدبــي. وهذا يدعونا، من ناحية أخرى، إلى التشــكيك في الأهميــة القصوى التي نحمّلها للوظيفــة الأدبية التــي تناط باللغة من خلال تكرار الحروف، أو الألفاظ أو التعابير، الأمر الذي يؤدي إلى لفت نظر القارئ وإغرائه باســتخلاص نتائج على مستوى النص وعلى مستوى الدلالة خارج النص. هكذا ينتهج الباحث وقارئ الأدب عادة في اعتماد التكرار مقياسًا في البحث الأدبي للوقــوف على بعض الســمات الأســلوبية ووظيفتها الأدبيــة، كالموتيفات أو الرمــوز أو الجرس اللفظــي، على ســبيل المثال لا الحصر. ولكــن مركزية العنوان تعيد ترتيــب الأوراق بحيث نميل إلى القــول بثقــة إنه مهما كانت الأهمية التي يكتســبها التكرار، ومهما كان التشــديد على كثرة الاستعمال وتواتره في المجال اللغوي ذا دلالة مؤثرة، فإن **موقع** المركّب اللغوي في النص، سواء كان لفظــة أو تعبــيرًا أو جملة وغيرها، أكثر أثرًا ودلالته أشــد وقعًا على النص الأدبي؛ قد يظهر المركّــب اللغوي مرة واحدة ولكن في مكان مركزي ومميز فيكتســب مــن الفاعلية والإغواء أكثر بكثــير مــن ظهوره عدة مرات في مواقع غــير ذات أهمية. وينطبق هذا الــكلام على ظهور لفظة

عامية في العنوان ليكون تأثيرها فعالاً أكثر من تكرار ظهورها في عدة مواقع هامشــية في داخل النــص. وكان رومان ياكبســون (Roman Jakobson) قد لجأ إلى الفن التشــكيلي لتبرير ذلك حين قال: "إن كيلوغرامًا من الصِّباغ الأخضر ليس أكثر اخضرارًا من نصف كيلوغرام".[106]

106 “Un kilo de vert n’est pas plus vert qu’un demi kilo.” Jakobson, 1987, p. 88 . انظر كذلك الترجمة، ياكبســون، 1988، ص 55.

ثبت بالمراجع

أبو تمام، 1957	أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (1957)، **ديوان أبي تمام**، شرح الخطيب التبريزي، القاهرة: دار المعارف.
أدونيس، 1972	أدونيس (1972)، **زمن الشعر**، بيروت: دار العودة.
الأغاني	الأصفهاني، أبو الفرج (د. ت.)، **كتاب الأغاني**، حيفا: بئير أوفست (عن طبعة دار الثقافة اللبنانية).
الأندلسي، 1962	الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم (1962)، **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: دار المعارف.
بدر، 1983	بـدر، عبد المحسـن طه (1983)، **تطـور الرواية العربيـة الحديثة في مـصر (1870-1938)**، القاهرة: دار المعارف.
بلعابد، 2008	بلعابد، عبد الحق (2008)، تقديم: سعيد يقطين، **عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف.
بنكراد، 2005	بنكراد، سعيد (2005)، **السيميائية: مفاهيمها وتطبيقاتها**، اللاذقية، سوريا: دار الحوار.
بنيس، 1989	بنيس، محمد (1989)، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية**، ج 1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
بوطيب، 1996	بوطيـب، جمال (1996)، "العنوان في الروايـة المغربية (حداثة النص/حداثة محيطه"، جماعة من المؤلفين، **الرواية المغربية – أسئلة الحداثة**، الدار البيضاء: دار الثقافة، ص 193-204.
بيدس، 1990	بيدس، رياض (1990)، **صوت خافت**، نيقوسيا: مطبوعات فرح.
الجزار، 1998	الجزار، محمد فكري (1998)، **العنوان وسـيميوطيقا الاتصال الأدبي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
جينيت، 1999	جينيـت، جيرار (1999)، "طروس الأدب على الأدب"، ترجمة: محمد خير البقاعي، **الموقف الأدبي**، ع 333، ص 125-116. الموقع: http://www.awu-dam.org/mokifadaby تاريخ الدخول: 2012/6/5.
حبيبي، 1985	حبيبي، إميل (1985)، **إخطية**، نيقوسيا: بيسان برس.
حبيبي، 1991	حبيبي، إميل (1991)، **خرافية سرايا بنت الغول**، حيفا: دار عربسك.
الحجمري، 1996	الحجمـري، عبـد الفتـاح (1996)، **عتبات النـص – البنية والدلالـة**، الدار البيضاء: منشـورات الرابطة.
حداد، 2002	حداد، علي (2002)، "العين والعتبة، مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني"، مجلة **الموقف الأدبي**، دمشق، ع 370، ص 38-62.
حسين، 2007	حسـين، خالد حسـين (2007)، **في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شـؤون العتبة النصية**، دمشق: دار التكوين.

حليحل، 2012	حليحل، علاء (2012)، **كارلا بروني عشيقتي السرية**، عكا: كتب قديتا.
حليفي، 1992	حليفي، شعيب (1992)، "النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)"، مجلة **الكرمل**، قبرص: بيسان للصحافة والنشر، ع 46، ص 82-102.
حليفي، 2005	حليفي، شعيب (2005)، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، الدار البيضاء: دار الثقافة.
حماد، 1997	حماد، حسن محمد (1997)، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
حمد، 2011	حمد، محمد (2011)، **الميتاقص في الرواية العربية، مرايا السرد النرجسي**، باقة الغربية: أكاديمية القاسمي.
حمداوي، 2006	حمداوي، جميل (2006)، "لماذا النص الموازي"، مجلة **الكرمل**، رام الله: مؤسسة الكرمل الثقافية، ع 88/89، ص 218-225.
حمداوي، 2011	حمداوي، جميل (2011)، "السيميوطيقا والعنونة"، صحيفة **المثقف**، 24/1/2011. http://www.almothaqaf.com تاريخ الدخول: 11/6/2012. (نشر المقال سابقًا في **عالم الفكر**، الكويت، م 25، ع 3، 1997، ص 79-112).
حمداوي، **دهشة**	جميل حمداوي، "صورة العنوان في الرواية العربية" (عن مجلة **أقلام**)، موقع **دهشة**. http://www.dahsha.com تاريخ الدخول: 6/5/2012.
رضا، 2010	رضا، عامر (2010)، "دلالة العنوان في المجموعة القصصية"، **دنيا الرأي**، 25/11/2010. http://pulpit.alwatanvoice.com تاريخ الدخول: 10/6/2012.
ريان، 2012	شقير-ريان، فاطمة (2012)، **الأمثال الشعبية الفلسطينية في قصص مصطفى مرار**، كفر قرع: أ. دار الهدى.
السعداوي، 1990	السعداوي، نوال (1990)، **دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
الشرق، 2000	**الشرق** (2000)، ملف خاص عن مصطفى مرار، **مجلة الشرق**، ع 1، كانون الثاني-آذار.
شوقي، 1984	شوقي، أحمد (1984)، **الأعمال الكاملة: المسرحيات**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
طرابيشي، 1995	طرابيشي، جورج (1995)، **أنثى ضد الأنوثة: دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
عباد، 1993	عباد، عبد الرحمن (1993)، **القصة والأقصوصة الفلسطينية، دراسة تحليلية في أدب مصطفى مرار**، باقة الغربية: منشورات شمس.
عباسي، 1998	عباسي، محمود (1998)، **تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948-1976)**، حيفا: مكتبة كل شيء، وشفاعمرو: دار المشرق.
العلام، 1997	العلام، عبد الرحيم (1997)، "الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية"، **مجلة علامات**، ع 8، موقع

سعيد بنكراد.

http://saidbengrad.free.fr

تاريخ الدخول: 2012/6/11.

عويس، 1988 عويس، محمد (1988)، **العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

غنايم، 1992 غنايم، محمود (1992)، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، القاهرة: دار الهدى، بيروت: دار الجيل.

غنايم، 1995 غنايم، محمود (1995)، **المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**، جامعة حيفا: منشورات الكرمل، وكفر قرع: دار الهدى.

غنايم، 2003/2 غنايم، محمود (2002-2003)، "العبر نوعية في الأدب العربي الحديث: سقوط العصمة والقداسة عن الفن القصصي"، **الكرمل** (جامعة حيفا)، ع 23-24، ص 193-208.

فاعور، 2001 فاعور، ياسين (2001)، **القصة القصيرة الفلسطينية، ميلادها وتطورها (1924-1990)**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

فرح، 1963 قعوار فرح، نجوى (1963)، **لمن الربيع**، الناصرة: مطبعة الحكيم.

فرح، **موقع** **موقع** نجوى قعوار فرح.

http://www.najwafarah.com

تاريخ الدخول: 2012/5/6.

الفريجات، 2009 الفريجات، عادل (2009)، "السرد ناقدًا والنقد مسرودًا"، في: نبيل حداد ومحمود درابسة (تحرير)، **تداخل الأنواع الأدبية**، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الأول، إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث، ص 721-737.

فورستر، 1994 فورستر، إ. م. (1994)، **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، طرابلس، لبنان: جروس برس.

قرآن **القرآن الكريم.**

قطوس، 2001 قطوس، بسام (2001)، **سيمياء العنوان**، عمان: وزارة الثقافة.

كاواباتا، 2006 كاواباتا، ياسوناري (2006)، **الجميلات النائمات**، ترجمة: ماري طوق، بيروت: دار الآداب.

كيوان، 2005 كيوان، سهيل (2005)، **تحت سطح الحبر**، رام الله: دار الماجد.

لوباني، 1999 لوباني، حسين علي (1999)، **معجم الأمثال الفلسطينية**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

ماركيز، 2005 غارسيا ماركيز، غابرييل (2005)، **ذاكرة غانياتي الحزينات**، ترجمة: صالح علماني، دمشق: دار المدى.

الماضي، 2005 الماضي، نريمان (2005)، "العنوان في شعر عبد القادر الجنابي"، 2005/12/26، موقع **إيلاف**.

http://www.elaph.com

تاريخ الدخول: 2012/6/5.

المتنبي، **1900** المتنبي، أبو الطيب (1900)، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، علق حواشيه: سليم إبراهيم صادر، بيروت: دار صادر.

مرار، **1970** مرار، مصطفى (1970)، **طريق الآلام وقصص أخرى**، القدس: مجلة الشرق.

منصر، 2007 منـصر، نبيل (2007)، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

موريه وعباسي، 1987 موريـه، شـموئيل ومحمود عبـاسي (1987)، **تراجم وآثار في الأدب العربـي في إسرائيل 1948-1986**، القدس: المجلس الشـعبي للثقافة والفنون، معهد هاري ترومان للأبحاث، الجامعة العبرية، وشفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر.

وليك ووارن، 1992 وليك، رنيه وأوستن وارن (1992)، **نظرية الأدب**، الرياض: دار المريخ للنشر.

ياكبسون، 1988 ياكبســون، رومان (1988)، **قضايا الشـعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

يقطين، 1989 يقطين، سـعيد (1989)، **انفتاح النص الروائي (النص-السياق)**، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

אבן-זהר, 1984 אבן-זהר, איתמר (1984), "אוטומאטיזאציה", **הספרות**, מס' 1 (33), עמ' 142- 143.

Badawi, 1992 Badawi, M. M. (1992) (ed.), *Cambridge History of Arabic Literature: Modern Arabic Literature,* Cambridge: Cambridge University Press.

Even-Zohar, 1990 Even-Zohar, Itamar, (1990), "'Reality' and Realemes in Narrative", *Poetics Today,* 11: 1, pp. 207-218.

Forster, 1954 Forster, E. M. (1954), *Aspects of the Novel,* New York: A Harvest Book, Harcourt, Brace and Company.

Genette, 1988 Genette, Gérard (1988), "Structure and Functions of the Title in Literature", translated by Bernard Crampé, *Critical Inquiry,* vol. 14, pp. 692-720.

Genette, 1991 Genette, Gérard (1991), "Introduction to the Paratext", translated by Marie Maclean, *New Literary History,* vol. 22, No. 2, Probings: Art, Criticism, Genre, Spring, pp. 261-272.

Genette, 1997a Genette, Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree,* translated by Channa Newman & Claude Doubinsky, foreword by Gerald Prince, Lincoln: University of Nebraska Press.

Genette, 1997b Genette, Gérard (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation (Seuils)* translated by Jane E. Lewin, foreword by Richard Macksey, Cambridge: Cambridge University Press.

Ghanayim, 2008 Ghanayim, Mahmud (2008), *The Quest for a Lost Identity: Palestinian Fiction in Israel,* Wiesbaden: Harrassowitz.

Jakobson, 1987 Jakobson, Roman (1987), *Language in Literature*, ed. by Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, Cambridge, MA: Belknap.

Marquez, 2005 Garcia Marquez, Gabriel (2005), *Memories of My Melancholy Whores,* translated by Edith Grossman, New York: Vintage Books.

Mukarovsky, 1964 Mukarovsky, Jan (1964), “Standard Language and Poetic Language”, in: P. L. Garven (ed.), *a Prague School Reader,* Washington D. C.: Georgetown University Press, pp. 17-30.

Scholes, 1982 Scholes, Robert (1982), *Semiotics and Interpretation,* New Haven & London: Yale University Press.

Selden, 1993 Selden, Raman & Peter Widdowson (1993), *a Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, New York: Harvester Wheatsheaf.

Somekh, 1991 Somekh, Sasson (1991), *Genre and Language in Modern Arabic Literature,* Wiesbaden: Harrassowitz.

Taha, 2000 Taha, Ibrahim (2000), “The Power of the Title, *Why Have You Left the Horse Alone* by Maḥmūd Darwīsh, *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 3, pp. 66-83.

Taha, 2002 Taha, Ibrahim (2002), *The Palestinian Novel: A Communication Study*, London: Routledge Curzon.

Taha, 2009, Taha, Ibrahim (2009), “Semiotics of Literary Titling: Three Categories of Reference”, *Applied Semiotics/Sémiotique Appliquée (AS/SA)* 9: 22, pp. 43-62.

لغة الخطاب السياسي في الصحافة العربية في إسرائيل في ظل الحكم العسكري

مصطفى كبها

الجامعة المفتوحة

في مقــال حمل عنــوان "هل تنطبق دعــاوى التطبيع؟" كتبــت النائبة حنين زعبــي قائلة: "لا نســتطيع أن نســتذكر بالضبط اللحظة التي طرق فيها فلسطينيو الــ 48 الوعي العربي، ربما نستطيع أن نتذكر عاملين مركزيين: الجزيرة وعزمي بشارة".[1]

وقــد رد المحامــي جــواد بولس على هذا التســاؤل في مقال كتبه تحت عنوان: "حكاية قســيس وجزيرة" تســاءل فيه عن ســبب تجاهل بعض وســائل الإعلام ومنها موقع "عرب 48" موت القس شحادة شحادة وعدم التنويه لذلك لا من قريب ولا من بعيد، يرجع بولس ذلك إلى عملية تغييب وتهميش واضحة، ثم يقول متســائلاً: "هل يعقل أن يمحى تاريخ عقود من نضال هذه الجماهير ليبدأ في الوعي العربي في نهاية التســعينات مع إنشــاء الجزيرة؟! هل فعلاً لم يســمع العالــم، والعالم العربي، بنضــالات هذه الجماهير قبل وخلال وبعد عــام 1948! هل يعقل أن نمحو نضالات هذه الجماهير إبان الحكم العســكري البغيض؟! هل يعقل أنهم لم يســمعوا عن كفــر قاســم ومذبحتها؟! هل يعقل أنهم لم يســمعوا عن مظاهرات العمــال والكادحين وعصيّ

1 نشرت المقالة في صحيفة **فصل المقال** لســان حال حزب التجمع الوطني الديمقراطي وفي موقع www.arabs48.co.il وذلك بتاريخ 2010 . 10 . 16.

الشرطة في أيار وغيره، وفي شوارع الناصرة وكفر ياسيف والبعنة الحمراء وغيرها؟ هل يعقل أن العالم العربي لم يسمع عن مهرجانات الشعر وما قيل فيها من قصائد أصبحت من مآثر الشعر العربي وعاملاً في تكوين الشخصية الفلسطينية والعربية؟".[2]

ليس في نيتي الخوض في الأبعاد السياسـية الأيديولوجية لمثل هذا السـجال ولكني سأسجل هنا بعض الملاحظات الأولية حول موضوع نقاشـنا في هذا المقال والمتعلق بلغة الخطاب السـياسي والسياقات التي يصاغ فيها هذا الخطاب.

لـم يختلـف الكاتبان حـول مصطلح "فلسـطينيو 48" وهو مصطلح جدير بـأن نقف حياله سـائلين: مـن قال بأن هذا المصطلح هو المصطلح الصحيح الـذي من الضروري ومن الصحيح أن نصف به أنفسـنا، هل نحن من أطلقه ورضينا به لأنفسـنا؟ أم هـل هناك من أطلقه علينا؟ وإذا رضينـا بنصفـه الأول فلماذا النصف الثاني؟ ألم يكن غيرنا من الفلسـطينيين عام 1948 ليلصق بنا دون غيرنا؟ حتى لو كان الغرض القول بأننا الفلسطينيون الذين وقعوا تحت الحكم الإسرائيـلي عام 1948 فالأمر يبقى غير دقيق وذلـك لأن قرابة الثلث منا (المثلث وبعض مناطق النقـب) وقع تحت الحكم الإسرائيلي عام 1949. وإذا افترضنـا أن الفارق ضئيل بين 48 و49 فهل أقصى ما نريد أن نعرف به هو تاريخ وقوعنا تحت الحكم الإسرائيلي.

وثمة أسـئلة أخرى تتعلق بالسـياقات التي اختلف حولها الكاتبـان كقضية بداية طرق الأقلية العربيـة في إسرائيل للوعي العربي العام، وقصة دخول الجزيرة والفضائيات الأخرى إلى وعيها وتشكيل عالم مصطلحاتها، وهي أمور غاية في الأهمية، من المفروض أن ينصبّ اهتمام الباحثين عليها وذلك لتيسير فهم أفضل لعالم المصطلحات الذي يتم تداوله في مجمل الخطابات السياسية المطروحة على الساحة السياسية لهذه الأقلية.

ومن الضروري بمكان، التأكيد على أن الرأيين الواردين في الاقتباسـين أعلاه يجسـدان توجهين أساسـيين في كل ما يتعلق بالعوامـل المؤثرة على صياغة الخطاب السـياسي والذاكرة الجماعية للأقليـة العربيـة في إسرائيـل: الأول يتجاهل ما كان قـد أنجز في هذين المجالـين في فترة الحكم العسـكري (1948 -1966) والسـنوات القليلة التي تلتها، أو يقلل من هذه الانجازات إلى حد كبير، والثاني يحاول أن يعوّض هذا التجاهل من خلال تضخيم هذه المنجزات وتجاهل عوامل تصميم كان لها شأن في هذا السياق في العشرين سنة الأخيرة.

في مقالنا هذا سـنتطرق إلى فترة مهمة من فترات تشـكل الخطاب السـياسي للأقلية العربية في إسرائيـل، فترة العمل بأنظمة الحكم العسـكري، 1948- 1966، وإلى المنصة الأساسـية التي

2 جواد بولس، حكاية قسيس وجزيرة، **حديث الناس**، 2010 . 10 . 16.

عليها هذا الخطاب وهي منصة الصحافة المكتوبة على مختلف تياراتها ومشاربها.

في غمار حديثنا عن هذا الموضوع، لا بد لنا من وقفة حول الوضعية الخاصة والسياق المركب الذي تعيشه الصحافة العربية في إسرائيل، فهي على مستوى الكيان السياسي الذي تعمل فيه، صحافة أقلية من حيث كونها تمثل أقلية قومية كبيرة في دولة تعرف نفسها على أنها دولة قومية تمثل طموحات وتطلعات ومصالح جمهور الأغلبية. ومن هذا المنطلق فصحافة الأقلية عرضة للتشديد، وفي بعض الحالات للملاحقة، من قبل المؤسسات التي تسيطر عليها الأغلبية. أما على المستوى الإقليمي فهي جزء من الأغلبية في المجال الشرق – الأوسطي العام المتحدث بغالبيته العظمى بنفس اللغة التي تصدر بها هذه الصحافة.

وهي، من ناحية أخرى، صحافة ما زالت في مرحلة البناء والتشكّل، بعضها يلتزم الخط السياسي للجسم السياسي الذي يتبعه وبعضها الآخر تجاري مستقل. ومن المفروض، بطبيعة الحال، أن تكون هناك اختلافات بمساحة الخطاب السياسي ومضامينه وألفاظه وكيفية توظيف تلك الألفاظ.

ولكي نضع الأمور في سياقها، من الممكن أن نقسم مراحل تطور الصحافة العربية من عام 1948 وحتى اليوم إلى أربع مراحل أساسية:

أ. 1948 –1967: مرحلة الاستفاقة من هول النكبة

ب. 1967 – 1987: اللقاء المتجدد مع المجالين الفلسطيني والعربي

ج. 1987 –2000: في ظل الانتفاضة الأولى وعملية أوسلو

د. 2000 – اليوم: مرحلة ما بعد انتفاضة تشرين الأول 2000.

تميزت المرحلة الأولى، موضوع هذا المقال، بوجود ظاهرتي الصحافة الموجهة (المجندة) والصحافة المتجندة.

وعلى العموم، يمكن تصنيف الصحف المجندة "الصادرة عن جهات وحركات سياسية"، التي صدرت في تلك السنوات، ضمن مجموعتين أساسيتين بموجب ارتباطها بالأحزاب الصهيونية، أو بالأحزاب والجماعات غير الصهيونية (الحزب الشيوعي، جماعة "الأرض"، والقوة الجديدة).

برزت من الفئة الأولى الصحف الصادرة عن الحزب الحاكم في حينه (حزب مباي) (**اليوم**، **حقيقة الأمر**، **الهدف**، وغيرها) والصحف الصادرة عن الأحزاب الصهيونية الأخرى كالصحف الصادرة عن مبام (**المرصاد**، و**الفجر**، و**صوت المعابر**) أو عن حيروت (**الحرية**)، وغيرها من الأحزاب. أما من الفئة الثانية فيمكن أن نذكر الصحافة الشيوعية (**الاتحاد**، **الجديد**، **الغد**

و**الدرب**) ونشرات مجموعة "الأرض".[3]

بالنسـبة للفئـة الأولى كان الخطـاب السـياسي موجهـا من قبل المسـئولين في الدائـرة العربية والهستدروت، وحتى من قبل لجنة موجهة في مكتب رئيس الوزراء. وتعتبر جريدة **اليوم**، التي كانـت تصـدر في يافا بدعم من المؤسسـة الحاكمة، أبرز تلك الصحف وأكثرها تمثيلا لسياسـة السـلطة. تمتعـت هذه الجريدة باحتكار شـبه كامل للعمل الصحفي، لأنهـا ظلت طوال قرابة عشرين عاما الجريدة اليومية الوحيدة الصادرة باللغة العربية. وقد سـعت الجريدة في بداياتها إلى بلورة عالم مصطلحات الأقلية العربية عقب حرب العام 1948، ولا سـيما تلك المصطلحات المتعلقة بالديمقراطية وحدود حرية التعبير.

عشية الانتخابات للمجلس التأسيسي للدولة بدأ الصحفيون العاملون في صحف النظام يوضحون لجمهور القراء العرب "ماهية الديمقراطية الإسرائيلية"، والفوارق بين إسرائيل والعالم العربي في هـذا المجال. كما أوضحوا لهم حقوقهم كمواطنين في الدولة الجديدة وشـجعوهم على التعبير عن آرائهم من على صفحات جرائدهم. ولكن عندما حاول القراء ممارسة حقوق التعبير قوبلوا بحملة توعية ووعظ مكثفة من مراسلي الجريدة.

هكذا حدث مع المواطن يوسـف نخلة من مدينة الناصرة الذي أرسـل برسـالة إلى هيئة تحرير الجريـدة تطـرق فيها إلى موقف المواطنـين العرب مـن الانتخابات الوشـيكة. وكان نخلة ذيّل رسالته بعدد من الأسئلة المتعلقة بمكانة المواطنين العرب في الدولة، وحكم الأشخاص الذين لن يشاركوا في الانتخابات، وهل ستعاقبهم الحكومة أم لا؟.[4]

كان رد هيئة تحرير الجريدة غريبا دل على التوجه الدعائي الخفيّ. لم تر الصحيفة نشر النص الكامل للرسالة واكتفت بنشر ردود على بعض الأسئلة التي طرحها القارئ في ملحق رسالته، أما تفسـيرهم لذلك فيصلح فيه القول "عذر أقبح من ذنب"، حيث يقولون: "لأن الرسـالة تضمنت ملاحظات ناقدة قاسـية موجهة لأحزاب وجهات سياسـية مختلفة، ولأننا جريدة مستقلة عامة ولسـنا جريدة حزبية، فقد رأينا من المناسـب عدم نشر الرسـالة والاكتفـاء بالرد على جزء من الأسئلة التي وُجّهت إلينا".[5]

حظـي رد هيئة تحرير الجريدة على ملحق الأسـئلة المذكور بردود مفصلـة أفردت لها كلمتان لهيئة التحرير في عددين متتاليين، وفي نهاية الكلمة الثانية التلخيصية اسـتغل كاتب كلمة هيئة

3 للمزيد من التفاصيل عن هذه الصحف انظر : מוסטפא כבהא ודן כספי "מירושלים הקדושה ועד המעיין" **פנים**, 16, מרץ 2001, ע"ע 50 -52 .

4 **اليوم**، 1949. 6 . 1

5 ن.م.

التحريـر الفرصة ليختتم كلامه بنصيحـة يوجهها إلى المواطنين العرب في إسرائيل ويقول فيها: "على العرب أن ينسـوا ترسـبات الماضي الكثـيرة وينخرطوا في دولة إسرائيـل انخراطا صادقا حقيقيـا، وتعتـبر المشـاركة في الانتخابات الوشـيكة الفرصـة الحقيقية الأولى للبـدء في عملية الانخراط".[6]

عـلى الرغم مـن اللهجة الدعائيـة للجريدة فقد حرص محرروها على السـماح للقـراء بتوجيه انتقاداتهم المتعلقة بأداء أجهزة السلطة، في إطار الزاوية الشعبية التي حملت اسم "المنبر الحر". كان ذلك، إلى حد كبير، أشبه بصمام ضغط خاضع للتحكم، وقد أحس محررو الصحيفة في أكثر من مرة أن عليهم الرد على انتقادات القراء فرسّخوا بذلك صورة الجريدة في أنظار القراء كبوق للسـلطة. هكذا فعل ميخائيل أساف عندما رد على مقال كتبه وديع إقديس، مراسل الجريدة في يافا، في حزيران 1950، شـكا فيه من الضائقة التي يعيشـها المواطنون العرب ولا سيما سكان يافا. ويدل أسلوب رد أساف ومضمونه ليس على الخط الإعلامي الرسمي فقط -وكأن المواطنين العـرب يتمتعون بالديمقراطية الإسرائيلية- بـل يدلان على التوجه المتعالي أيضا، وكأن المتحدث وصيّ يتعامل بأستاذية مع عموم الأقلية العربية في تلك الفترة:

> "كل مـن يدعـي أن الوضع لـم يتغير للأفضل منذ وقـف المعارك ما من شـك في أنه مصـاب بـ"مـرض المبالغة والمغـالاة". ثمـة طريقة تفكير يمكن تسـميتها بـ"التفكير الأيوبي"،[7] ويستلذ أصحاب هذه الطريقة في التفكير في إطلاق التوصيفات السـيئة ونفخ حجم الظلام ووصفه بسواد يفوق سواده الحقيقي. للأسف الشديد أن هذا المرض قد أصاب صديقنا الشـاب أيضـا. فنحن لم نكن لنوجـه له أي ادعاء لو أنـه كان من أولئك الذين رفضت شـكاواهم أو هم يعيشون في ضائقة دائمة بشكل يجعلهم يكتبون هذا الكلام. لكن المؤسف هو أن هذا الكلام يقوله شاب نعتقد أنه يتمتع بإيجابيات وثمار الديمقراطية الإسرائيلية، تلك الديمقراطية التي رفعت بما لا يدع مجالا للشك مستوى كثيرين من جماهيرنا (هو منهم). وهذا لا يدل إلا على مرض نفسي مزمن هذا هو الوقت المناسـب للتخلص منه".[8]

6 **اليوم**، 1949 . 6 . 3.

7 قصد المحرر، كما يبدو، هو صلاح الدين الأيوبي، القائد الإسـلامي الشـهير الذي حارب الصليبيين وهزمهم في معركة حطين عام 1184.

8 **اليوم**، 1949 . 6 . 3.

يبـدو أن المحــرر أراد أن يكون مراســلو الجريدة العــرب في المناطق المختلفــة ممثلين لجريدة المؤسســة الحاكمة بين الســكان العرب وليس العكس. وهكذا فإن غالبية المراســلين اســتوعبوا التوقعــات منهم فلعبوا، في إطار عملهــم الصحافي، دور القناة التي نقلت الشــكاوى والطلبات إلى الســلطات وبالعكــس. يبدو أن الجمهور أيضــا رأى فيهم ممثلين عن الســلطات فأكثر من الاســتعانة بهم لترتيب الأمور اليومية. لم تكن مهمة أولئك الصحفيين ســهلة على الإطلاق، فمن جهة كان عليهم الإخبار عن "إنجازات" المواطنين العرب في الدولة، ومن جهة أخرى كان عليهم لعب دور "الوسطاء" بين السلطات والمواطنين. خلقت هذه المهمة المزدوجة صعوبة كبيرة أمام الصحفيين الذين كانوا في بعض الأحيان يبدءون مقالاتهم بكيل المديح لــ"الازدهار" و"الرفاه" اللذين يتمتع بهما المواطنون العرب بدلا من توجيه "النقد البناء" للوضع التعيس. ففي مستهل العام 1958 كتب إيليا مباريكي، مراســل الجريدة في شــفاعمرو، يقول: "اســتقبلت شفاعمرو العام الجديد بفرح وسرور، لأنه مع غياب آخر أيام العام الماضي بدأت الأضواء تشــع في شوارع المدينــة مــن أعمدة الكهربــاء التي نصبتها شركــة الكهرباء خلال فترة قصيرة جــدا وبإرادة لا تعــرف الكلل".[9] ولكنه أنهى تقريره بالعنوان الهامشي "لفت نظر" قال في ســياقه: "إن وضع الشوارع الرئيسية في شفا عمرو بات سيئا جدا، فالحفر والشقوق فيها اتسعت، وأود بهذا لفت نظر أعضاء المجلس البلدي إلى الحاجة الماسة لإصلاح الشوارع التي تحتاج إلى عناية خاصة".[10]

تطلب التوجه الدعائي الذي انتهجته جريدة **اليوم** إجراء نقاش مع الحيز المحيط بدولة إسرائيل ومع وســائل إعلامه. لقد سعى هذا التوجه إلى التأكيد على خصوصية إسرائيل في المنطقة ككيان ديمقراطي تقدمي مقارنة مع الأنظمة الحاكمة في الدول المجاورة، وهي أنظمة اســتبدادية تجر الويلات والكوارث والعوز على مواطنيها. قوي هذا التوجه بقيادة نسيم رجوان (محرر الجريدة في الأعوام 1966-1959). فالافتتاحيات التي كتبها رجوان (باسم أمنون برتور أحيانا) تناولت بشــكل خاص تحليل الصراع العربي الإسرائيلي وإبراز إسرائيــل "كدولة ديمقراطية وحيدة في المنطقــة". ففي مقال يلخص أحداث العام 1960، كان قد كتبه في مطلع كانون الثاني من عام 1961، قــال رجوان: "لــم يحدث في العالم العربــي خلال العام 1960 شيء إيجابي يســتحق الذكر".[11]

وأكثــر رجوان في افتتاحيات أخرى من الاســتخفاف بالفكر القومي العربــي وبقائد هذا الفكر حينذاك، الرئيس المصري جمال عبد الناصر، ولكن على الرغم من الهجمات العنيفة التي شــنها

9 **اليوم**، 14.1.1958

10 ن.م.

11 **اليوم**، 14.1.1958

على دول الجوار وعلى حكامها وأنظمتها فقد اتبع رجوان سياسة "التعريب" في الجريدة، حيث عين لنفسه نائب رئيس تحرير عربيا (صبحي يونس من قرية عرعرة في المثلث الشمالي)، وعين في الجريدة صحفيين عربيين آخرين. كما وسّع شبكة المراسلين العرب وحسّن ظروف تشغيلهم، وذلك بعد أن تلقوا دورات تأهيل مكثفة.

بالنسبة لصحافة حزب مبام ففي العام 1952 قرر القسم العربي في الحزب إصدار أسبوعية باللغة العربية تحمل الاسم **المرصاد**، وهي الترجمة العربية للاسم العبري "عل همشمار". صاحبت إصدار النشرة العربية عقبات كثيرة، قيمية ولوجيستية. على الصعيد اللوجيستي كانت هناك حاجة إلى ماكنة طباعة بالعربية قادرة على تحمل عبء إصدار جريدة أسبوعية. لم تكن الصعوبات الفنية وحدها التي اعترضت إصدار جريدة "مبام" باللغة العربية، بل كانت هناك صعوبة في صياغة أنماط عمل وإعلام ملائمة للمواطنين العرب بعد قيام الدولة. برزت في مراحل إصدار الجريدة المختلفة عدة قسريات قيمية وحساسيات أيديولوجية، منها وجوب تصوير الخط السياسي لحزب "مبام" وكأنه طريق وسط بين "مباي" والحزب الشيوعي. من جهة كان يجب الاعتراض على سياسة الحزب الحاكم تجاه المواطنين العرب، ولا سيما في كل ما يمس بالحكم العسكري، ومن جهة أخرى كان يجب الدعوة إلى انخراط المواطنين العرب في حياة الدولة، مع التأكيد على المركبات الثلاثة في آيديولوجيا "مبام" (صهيونية، اشتراكية وأخوة الشعوب)، التي برزت على رأس جريدته باللغتين. كان تسويق المركبين الأخيرين في أوساط المواطنين العرب أسهل بكثير من تسويق المركب الأول.

فيما يتعلق بالمركبين الأخيرين، وجد العاملون والكتاب العرب متسعا أكثر بالنسبة لمساحة المناورة اللفظية خاصة في مجلة **الفجر** الأدبية. في النصف الأول من الخمسينيات وجهت مبام مضامينها عبر صحيفة **المرصاد** للمواطنين العرب وللمهاجرين اليهود من أصل شرقي الذين أقاموا آنذاك في "المعبروت"[12] قبيل أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات، ومع انتقال معظم المهاجرين الجدد من الإقامة في المعسكرات المؤقتة إلى المساكن الدائمة، تفرغت الجريدة لقضايا المواطنين العرب وشهدت عملية "تعريب". أصبح رئيس التحرير صحافيا عربيا (عبد العزيز الزعبي)، فيما أصبح معظم أعضاء هيئة التحرير عربا أيضا. ولوحظت علامات هذا التحول جيدا من خلال مضامين الجريدة، ولا سيما في الزاوية التي كان يكتبها نعيم مخول، وراشد حسين وعبد العزيز الزعبي أحيانا. أدار هؤلاء الكتاب في عام 1960 نقاشا حادا حول القومية العربية مع محرر **اليوم** في ذلك الوقت، نسيم رجوان، وتداولوا في مسألة "من هو العربي؟"،

12 المقصود بهذا المصطلح هي المساكن المؤقتة التي أقامتها الوكالة اليهودية ومؤسسات الدولة لاستيعاب المهاجرين الجدد في الخمسينيات والستينيات والذين كان معظمهم من أصل شرقي.

حيث شكك رجوان بوجود قومية عربية متجانسة موحدة.

دفـع النقاش مع نسـيم رجوان ببعض الكتـاب أكثر من مرة إلى إعادة طـرح القضايا المتعلقة بمسـألة القومية، مما جعل شـبتاي طيفت يكتب مقالا في صحيفة **هآرتس** تحت عنوان "وطن مبام العربي" جاء فيه:

> "إن حقيقـة كون الجريـدة العربية الصـادرة عن حزب (مبـام) تدعم الدكتاتـور المصري دعما قويا وتبـارك جهوده وتحركاته لتطهير العالم العربي من الرجعية والعملاء، لم تعد تثير الدهشـة. المثير بالنسـبة لنا هو ما هو مدى تماثل (مبام) مع العضو العربي فيه راشـد حسين، وإلى أي مـدى يتطلع حزب (مبام) هو الآخـر إلى تطهير (الوطن العربي) من الرجعية، وما هو (الوطن العربي) في نظر (مبام)؟".[13]

أدى تأكيـد الجريدة على موضـوع انخراط المواطنين العرب والكفاح من أجل تحقيق المسـاواة لهؤلاء المواطنين إلى إحداث تراجع كبير في عملية التأكيد والاهتمام في الجانب الفكري العقائدي وفي إبراز أهمية الفكر الاشتراكي، في حين كانت الجريدة في سنواتها الأولى تستعرض من وجهة نظـر إيجابيـة جـدا التجربة الاشـتراكية في الاتحاد السـوفييتي وفي دول الكتلـة الشرقية. أخذ الاهتمام الكبير بالفكر الشـيوعي الماركسي يتراجع منذ أواسـط الخمسينيات أو الستينيات، ولا سـيما في أعقاب التقارب بين الاتحاد السـوفييتي ومصر بقيادة جمال عبد الناصر، وفي المقابل ظهرت لهجة ناقدة تجاه الاتحاد السـوفييتي وتطبيق المبادئ الاشتراكية. انعكس الخط الجديد من خلال سلسـلة مقالات تحت عنوان "مفاهيم أساسية في الاشتراكية" كتبها يوسف صبّان في **المرصاد** بين شهري تشرين الأول وكانون الأول من عام 1957، عبر فيها عن انتقاداته لجوزيف ستالين الذي وُصف بالديكتاتور،[14] كما حاول الكاتب إعادة رسم حقيقة العلاقات بين "مبام" والاتحاد السوفييتي بروح الخطاب الذي كان دائرا حينها في أروقة الحزب.[15]

ترأس شهرية **الفجر** رستم البستوني، أول عضو كنيست عربي عن حزب "مبام". وكان راشد حسـين محرر الزاوية الأدبية، بينما كان جورج نجيب خليل سـكرتير هيئة التحرير. من حيث المضامـين لوحظ تأثر الكتابة والأعمال الأدبية بالسـياق التاريخي لتلـك الأيام التي هيمن فيها الفكـر القومـي العربي بقيادة الرئيس المصري جمال عبد النـاصر الذي انعكس في الوحدة بين

13 שבתאי טבת, מולדת מפ"ם הערבית, **הארץ**, 13/10/1961.

14 **المرصاد**، 16/10/1957، 24/10/1957.

15 **المرصاد**، 31/10/1957.

سوريا ومصر في ربيع عام 1958.

تبنـى الكثيرون من الكتاب المفاهيم والتعبيرات القومية العربية فامتدحوا العروبة في كتاباتهم. هكـذا فعل جورج نجيب خليـل في قصيدته "دفء العروبة"،[16] ومحمـود درويش في قصيدته "ليـلى الغريبة".[17] وحاول راشـد حسـين رد الانتقـادات التي تحدثت عن الميـول القومية لدى كتـاب **الفجر** فكتب يقول: إن على من ينكر علينا التعبـير عن آلامنا وآمالنا، أن ينكر على بيالك وتشارنيخوفسـكي أكثر قصائدهما القومية... إننا نحب أن تعرفوا عنا حبنا لقوميتنا وتجاوبنا مع آلام العالم العربي في التحرر والانتصار على الاستعمار وجنادب الاستعمار".[18]

ليس بوسـع المتصفح المتعمق لهذه الصحافة إلا أن يلحظ المسـاهمة الكبـيرة التي كانت لها في مجال صياغة مصطلحات الخطاب المدني لأبناء الأقلية العربية، والذي تناسـب إلى حد كبير مع طروحات الحزب الذي انتموا إليه، في حين لم يحصل هذا التناغم في مجال الخطاب القومي، وقد كان ذلك في النهاية بمثابة "القشة" التي قصمت ظهر الشراكة مع الأعضاء اليهود.

بالنسـبة للصحافة الشيوعية وخاصة صحيفة الاتحاد: كون غالبية العاملين في الاتحاد وكتابها من العرب، وخطها السـياسي المعارض لسياسـة الحكم العسكري، سـاهما كما يبدو في زيادة شعبية الصحيفة في أوساط القراء العرب، حتى بين الذين لم يتماثلوا مع خطها السياسي.

على الرغم من الدمغة الشيوعية التي لم تظهر واضحة المعالم لغالبية الجمهور العربي فقد لعبت صحيفة الاتحاد، والصحف الشـيوعية الأخرى، دورا حاسـما في بلورة الأسس الثقافية الجديدة للأقليـة العربية في إسرائيل. كانت تلك الصحف هي الوحيدة المرخصة والشرعية، التي شـكلت بديـلا للصحف "الصادرة عن"، ونـشرت انتقادات متتابعة وحادة ضد السياسـة العامة التي تميز بحق الأقلية العربية على خلفية قومية، وضد نظام الحكم العسكري على وجه الخصوص.

برز في مضامين الاتحاد أسـلوبا كتابة أساسـيان. الأول هو أسلوب الكتابة الذي عرف به إميل توما (الذي درج على توقيع مقالاته باسـم ابن خلدون). امتاز أسـلوب إميل توما الكتابي بأنه كلاسـيكي يستخدم في الغالب أسـاليب الوعظ والإقناع والتبسـيط القائم على الأدلة والإثباتات والاستشـهاد باقتباسـات من المصادر والمراجع القديمة. أما الأسـلوب الثاني فقد وضعه إميل حبيبي (الذي درج على توقيع كتاباته باسم "جهينة" أو "أبو سلام").[19]

16 **الفجر**، العدد 2، تشرين الثاني 1958.

17 **الفجر**، العدد 3، كانون الأول 1958.

18 **الفجر**، العدد 5، شباط 1959.

19 عن ظاهرة الأسـماء المسـتعارة في الصحافة الشـيوعية أنظر : سـيف الديـن أبو صالح، **الحركـة الأدبية العربية في**

انضم إميل توما للجدل الصحافي الذي احتدم في مطلع السـينيات حول مفهوم القومية العربية وتعريف "من هو العربـي؟" فكتب تحت عنوان "القومية العربية، مفهوم تاريخي": "من هو العربـي؟ ما هي القوميـة العربية؟ ما هي العلاقة بين العروبة والإسـلام؟ هـذه القضايا التي كنـا نعتقـد بأنها بديهية عالجها عدد مـن الكتاب في الصحافة الإسرائيلية خلال نصف السـنة الأخيرة... والإكثار من المقالات التي تناولت هذه القضايا كانت انعكاسا وتتمة. انعكاس للجدل الدائـر في العالم العربـي حول هذا الموضوع وتتمة محلية تحتاج إليهـا الضرورة. ونقول تتمة محليـة لأن حكام هذه البلاد يريدون للشـعب العربي هنا أن يفقـد وحدته وقوميته ولذلك فهم في حاجـة إلى أيديولوجية تحقق لهم غرضهم. وحيال هذا يحتاج الشـعب العربي في هذه البلاد إلى أيديولوجية يحافظ فيها على وحدته وكيانه ويسـتخدمها لصد موجة العدمية القومية التي تشاع بين صفوفه".[20]

إن المتأمل لهذه الأقوال يسـتطيع أن يلحظ قائمة الأولويات التي اختطها الكاتب لدوائر الانتماء التي يجب التركيز عليها في أوسـاط الأقلية العربية في إسرائيل وهي الوحدة الوطنية على أساس قومي وهو أمر لا يأتي، بطبيعة الحال، على رأس أولويات نشر النظرية الشيوعية العالمية.

كان أسـلوب إميل حبيبي حادا سـليطا مفعما بالأحاسـيس مُكثرا من اسـتخدام الاسـتعارات والرموز. ومع السـنين تغلب الأسـلوب الثاني فتتلمذ عليه كتاب وصحفيـون كثيرون كتبوا في الصحف الشـيوعية والحزبية الأخرى. فقد كتب غسـان حبيب في مجلة **الغد** الطلابية احتجاجا على مناشـير قام نشـطاء حزب السـلطة بتوزيعها على طـلاب المدارس العـرب: "إن حزب بن غوريون الذي رفض تسـلم بطاقـة هويته الجديدة لمجرد وجود اللغـة العربية على صفحاتها، هـذا الحزب الذي يصيح ليل نهار في وجه الشـعب العربي الفلسـطيني المـشرد "ولا لاجئ ولا شـبر أرض" ويرفض الاعتراف بحقه بتقرير مصيره وعـودة لاجئيه، هذا الحزب الذي يفرض الحكم العسـكري وسياسـة الاضطهاد القومي ويعمل على تحويل مدارسنا إلى "زرائب" تقتل فيها الكرامة القومية، هذا الحزب يخاطب أبناء شـعبنا داعية داعيا إياهم إلى السـير معه وإلا.. فسـيحرق الأخضر واليابس؟! لقد نسي قادة هذا الحزب أن شـعبنا اليوم هو غيره بالأمس، فلم تعد "تقطع" فيه تهديدات أعوان الاستعمار وأجرائه".[21]

وضع غسان حبيب بأسلوب خطابي ناري مطالب الشعب الفلسطيني بأكمله من جهة، ومطالب

إسرائيـل: ظهورها وتطورها من خلال الملحق الثقافي لجريدة الإتحاد، بين السـنوات 1948 – 2000. إصدار مجمع اللغة العربية، حيفا، 2010، ص 57.

20 إميل توما، "القومية العربية مفهوم تاريخي" **الجديد**، عدد كانون الثاني 1961، ص 6.

21 غسان حبيب، "طلابنا مستقبل شعبنا – ولن يثني عزيمتهم أي إرهاب" **الغد**، عدد كانون الثاني 1959، ص 3.

الأقلية العربية الفلسطينية في إسرائيل من جهة أخرى، وذلك إزاء سياسة السلطات الإسرائيلية في حينه والتي انصبت على بلبلة الوشائج بين أبناء الأقلية العربية ومعالم هويتهم الوطنية والقومية.

أما بالنسبة لنشرات مجموعة الأرض وإزاء رفض وزارة الداخلية منح الترخيص لإصدار جريدة ناطقة باسم جماعة اعتبرتها "قومية متطرفة" اضطر أعضاء الجماعة إلى إيجاد حل جوهري، فبموجب قانون الصحافة من عام 1933 يُسمح بإصدار نشرة لمرة واحدة دون الحصول على ترخيص من وزارة الداخلية. هكذا صدر كل واحد من أعداد النشرة الـ13 على شكل نشرة لمرة واحدة يتضمن اسمها في كل مرة كلمة "الأرض" إلى جانب كلمة أخرى، مثل "**نداء الأرض**" أو "**صرخة الأرض**"، وما شابهها من أسماء. ولتجاوز الحاجة إلى الترخيص، وهي عادة انتشر اتباعها فيما بعد في الوسط العربي، غيرت الجماعة اسم المحرر فاختارت في كل مرة أحد كبار النشطاء من بين أعضائها (صبري جريس، صالح برانسي، حنا مسمار، أسبيرو منّير، وعبد العزيز أبو إصبع) (م.س). كانت نشرات حركة "الأرض"، إلى حد كبير، بمثابة النسخة المبكرة للصحافة البديلة عن الصحافة الحزبية التي صدرت في تلك الحقبة بمصادقة من المؤسسة الرسمية.

من هنا فإن الخط الأيديولوجي الراديكالي للحركة، إلى جانب عدم تبعيتها لأي حزب، انعكسا جيدا من خلال مضامين النشرة الناقدة التي تصل إلى درجة العمل الثوري أحيانا. تبنى أعضاء الجماعة أسلوب كتابة دراماتيكيا مليئا بالمعاني الحسية، وتشهد على ذلك الأمثلة التي سترد لاحقا. فقد عكف الكتاب على تناول التراث العربي، وسعوا إلى تنمية وعي قومي من خلال إبداء الدعم الكامل لفكرة الوحدة العربية التي طرحها جمال عبد الناصر، الذي رأوا فيه أملا قادرا على استعادة ماضي الأمة العربية المجيد.[22]

قام المحرر سامي حنا مسمار في إحدى النشرات برسم حدود "الوطن العربي" بمفاهيم قومية عربية مقاتلة، فأكد أن الحدود هي "من المحيط الهادر إلى الخليج الثائر".[23]

في الوقت الذي دعت فيه صحافة المؤسسات والصحافة الشيوعية إلى التكامل والانخراط داخل المجتمع الإسرائيلي، بين الأغلبية والأقلية، كل بطريقتها وأسلوبها، عبرت نشرات الأرض عن

22 **غيث الأرض**، 4/1/1960.

23 **نداء الأرض**، 25/1/1960.

الآراء المناديــة بعــدم التكامل، ســواء من الناحية السياســية أو من الناحيــة الثقافية، بل ورأت بالأقلية العربية جزءا من المحيط الثقافي والحضاري العربي العام. وعلى الرغم من شكل النشرة ومعاييرهــا المهنيــة المتدنية، وعلى الرغم مــن العراقيل التي وضعتها الســلطات أمام توزيعها، فقد أثارت النشرة اهتماما كبيرا في أوســاط القراء العرب، ويبدو أن ســبب ذلك يُعزى إلى الآراء والمواقف القومية، الثورية أحيانا، التي أقضّت بطبيعة الحال مضاجع الســلطات، خاصة وأنها تماهت مع الفكر القومي الناصري الذي كان في قمة اندفاعته في تلك الأيام.[24]

حــاول محــررو نشرة **الأرض** وكُتابها مــن حين لآخر حث القراء والمواطنــين العرب على التبرع بســخاء مــن أجل ضمان إصدار الجريــدة. وقد جاء في أحد الأعداد: "تبرعكم الســخي ودعمكم المعنوي هما الضمانة لمواصلة صدور نشرات **الأرض**".[25] كانت الاســتجابة لهذه النداءات عالية كما يبدو فبيعت النشرة بأسعار عالية جدا مقارنة مع سعر النشرة الواحدة من جريدة عادية في تلك الأيام. وقد كتب مراسل "يديعوت أحرونوت" في منطقة المثلث في تلك الأيام أن نشرة **الأرض** بيعت بســبع ليرات، في حين كان معدل الأســعار في ذلك الوقت عشرين قرشــا للعدد الواحد.[26] ويشــهد على مدى انتشــار النشرة عبــد العزيز أبو إصبع مــن الطيبة (أحد محــرري النشرات الــ13)، ويقول إن انتشارها يتراوح بين 2000 إلى 3000 نسخة.[27]

من الواضح أن هذا الانتشار الواسع نسبيا يمكن أن يقودنا إلى مدى تأثير هذه النشرات خاصة في أوساط قارئيها من المثقفين والمتعلمين والناشطين السياسيين وذلك بكل ما يتعلق بصياغة عالم المصطلحات التي صاغوا بها خطابهم السياسي وفهموا من خلالها الخطاب السياسي العام.

24 **כבהא וכספי, 2001, ע 50.**

25 **غيث الأرض**، 4/1/1960.

26 **يديعوت أحرونوت**، 1.10.1961

27 مقابلة مع عبد العزيز أبو إصبع.

خلاصة:

تعرضنا في هذا المقال لموضوع طريقة صياغة الخطاب السـياسي وآلياته، وذلك كما انعكسـت في مضامين الصحافة التي صدرت باللغة العربية في أوسـاط أبناء الأقلية العربية الفلسـطينية في إسرائيل أثناء فترة الحكم العسـكري المفروض على هذه الأقلية في الفترة الواقعة بين 1948-1966. وقـد أوضحنـا من خلال العرض بـان صياغة هـذا الخطاب كانت قد بـدأت منذ عام 1948 وذلـك مـن خلال محاولات من تبقى من الشـعب الفلسـطيني على أرضـه بعد عاصفة النكبـة الهوجـاء وتحوله إلى أقلية بعدما كان أغلبية، لاسـتيعاب أبعاد هـذه الكارثة ومحاولات التغلب على آثارها وانعكاساتها. علما بأنه شارك في هذه الصياغة عدة أطراف مثلت التوجهات والسياسات المختلفة اتجاه هذه الأقلية بعضها جند من خلال أطراف أخرى وبعضها تجند من أوساط الأقلية وانبرى للدفاع عن معالم هويتها ومقدراتها. وقد كان هذا التطور على شكل دالة تصاعدية صبت نحو تحديد معالم الهوية والتأكيد عليها.

The Language of Political Discourse in the Arabic Press in Israel under Military Rule

Mustafa Kabha
The Open University

In this paper we shall discuss a an important period in the evolution of political speeches among the Arab minority in Israel, namely the period of Military Rule (1948-1966), and the main platform that existed for such discourse, the then-existing Arabic newspapers, of various schools and inclinations.

In the course of our treatment of this subject we must of necessity also say something about the special and complex situation of the Arabic press in Israel, the political framework within which this press operates. It is a minority press that represents a large national minority in a country that defines itself as a nation-state that expresses the aspirations and the interests of the majority of the population. As a result the press of the minority is subject to pressures, and occasionally also persecution, by institutions controlled by the majority. However, within the region as a whole, it is part of the majority in the Middle East, which speaks the same language as that in which this press is written. In a sense it is a press that is still at the stage of constructing and shaping itself. Some parts of it follow the political line of the political body to which they belong, while other parts are commercial and independent. It is of course quite natural that differences of opinion should exist in the field of political discourse and its contents, the expressions it uses and how these expressions function.

deserves a more complete study. The books I chose are the following, listed according to date of publication: *To Whom Is the Spring?* (1963) by Najwa Qa'war Farah (b. 1923); *The Via Dolorosa and Other Stories* (1970) by Mustafa Murrar (b. 1930); *Sin* (1985) by Emile Habibi (1921-1996); *Under the Ink Level* (2005) by Suhayl Kiwan (b. 1956); and *Carla Bruni, My Secret Lover* (2012) by 'Alaa Hlehel (b. 1974).

"Exposure" and "Punishment" in a Palestinian Version Dialect and the Semiotic of Titles in Palestinian Fiction in Israel

Mahmud Ghanayim
Tel Aviv University

This study aims at understanding the way the Palestinian colloquial dialect and its various structures, be it expressions, proverbs or evocations of a folk atmosphere, are used in the titles of Palestinian fiction in Israel. Our assumption being that titles constitute a very important textual threshold that makes it possible to expose various meanings when it is treated semioticially, that is, as a semiotic sign containing symbolic meanings. Furthermore, the use of the colloquial, with its various functions and forms, often carries distinctive meanings for the history of literature, whether through the denotation of a specific time period or by way of pointing to a certain school, a philosophy, or rallying to the banner of a certain ideology. As a result, this subject deserves to be studied from a synchronic perspective, in order to understand the function of the colloquial language in titles, and from a diachronic perspective, in order to follow the evolution of the literary, social and political views under whose banner this literature was written.
The present study does not limit itself to the pair paratext and text. Rather, it deals with the issue in three dimensions: Paratext:title, text:content, and out-of-text:context.
Because the subject is so broad, we have chosen in the present article to focus on a preliminary selection of five literary works that represent most schools of writing and generations. However, it is still only a selection that of necessity cannot encompass all aspects of the problem, which

"*waqtin ṣurna kbār*"

Lamma and its Parallels in Spoken Arabic in Galilee

Ward Aqil
The Academic Arab College of Education, Haifa

This article presents the Syntactic and Semantic characteristics of *Lamma* and its parallels in Palestinian Arabic (PA) in Galilee, compared to Standard Arabic (SA).

SA Grammarians consider *Lamma* as a condition noun or a temporal adverb.

Lamma linked to two clauses, and used with past tense verbs. It called "*Lamma lḤīniyya*" because it has the same function and meaning of "*Ḥīna*". SA includes several parallels of *Lamma* and *Ḥīna*, like: "*yawma*" and "*waqta*".

PA saved the temporal adverb "*Lamma*", while it doesn't save other adverbs, like: "*Ḥīna*" and "*Mundhu*". PA includes also *Lamma* parallels, like: "*yōm*", "*waqt*" and "*sēʿit*".

In many cases, the syntactic behavior of *Lamma* and its parallels in PA is different than in SA. The main syntactic difference is the large quantity of the PA structure "*lamman*", which is composed of "*Lamma*" and "*ʾan*", while it is rare in SA.

one of Maḥfūẓ’s novels:
Khabbirnī fa-qad iḥtāra dalīlī ("tell me, I am lost"). The use of the particle *qad* places the whole discourse in the region of *fuṣḥā*, but the expression *iḥtāra dalīlī* is undoubtedly a calque reflecting the Egyptian spoken collocation *iḥtār dalīlī*. Examples of this practice in our articles come from novels by Maḥfūẓ as well as by ʿAbdul-Raḥmān Munīf (Jordan/Iraq/Saudia), Tharwat Abaẓa (Egypt), Al-Ṭayyib Ṣaliḥ (Sudan) and Tawfīq Yūsuf ʿAwwād (Lebanon)

Hidden ʿ*Āmmiyyā*: The Language of Dialogue in Arabic Fiction

Sasson Somekh
Tel Aviv University

Since the late 19th Century, when Arab writers began to write fiction in keeping with modern literary practices, they had to grapple with a number of linguistic difficulties, caused mainly by *diglossia* situation prevalent in Arabic.
Although Arabs would not use *fuṣḥā* in their ordinary speech, some writers were steadfast in using this type of language in their dialogue as well as in the narrative sections of their stories, maintaining that throughout the long history of Arabic literature *fuṣḥā* alone was the language of canonical literary writing.
Other Arab novelists believed that only ʿ*āmmiyyā* is capable of reflecting the vibrations of a spoken language, and therefore employed this linguistic type for their dialogue. This method, however, would produce a printed page containing two types of language: *fuṣḥā* for narration and ʿ*āmmiyyā* for dialogue. Furthermore, the use of a specific dialect will not always be fully conceivable by speakers of other dialects.
During the second half of the 20th Century a third solution came to the fore by which the novelist would not have to use two different linguistic types in the same continuum, while still being able to reflect some of the vibrations of the spoken language. In this method, practiced among others by Najīb Maḥfūẓ, *fuṣḥā* is used not only in the narrative sections but also, outwardly, in the dialogue. The *fuṣḥā* used in the dialogue is in accordance with all the rules of *fuṣḥā* (*tanwīn*, case endings etc.), but many of its sentences are semantically and idiomatically reminiscent of the spoken language. The following is an excerpt of a dialogue taken from

"Al-Shaykh Mabrūk" Between Mimicry and Creativeness

Jeries Naim Khoury
Tel Aviv University

This study examines "Al-Shaykh Mabrūk", a story by the Palestinian writer Muḥammad Saʿīd, in an attempt to illuminate some of its particular features as well as the wider influence of Arabic fiction on it. Arabic fiction seems to have deeply affected the structure of this story, to the point rendering certain parts of it quite clichéd. The writer was a member of a committee that was asked to design the curriculum in Arabic literature for the Arabic high schools in Israel. It seems that such contact with Arabic fiction greatly influenced Saʿīd's. The study shows that Saʿīd's work contains structural elements, which he adopts from three different Arabic stories: 1- "Al-Nās" by Yūsuf Idrīs; 2- "Nakhla ʿala al-Jadwal" by al-Tayib Ṣaliḥ; 3- "Qandīl Umm Hāshim" by Yaḥya Ḥaqqī. These three stories deal with broad social questions which concerned the Arab writers, especially during the 1950's. Saʿīd uses sophisticated techniques in order to make the story look different. For example he resorts to using more than one voice at the same time, transmitting the same event or scene through three dimensions, interrupting the event or speech by exposing comments that the dominant character said or thought about. Saʿīd thus really succeeds in producing a special and significant story. He struggles to make the conflict between the new and the old generations in this story appear more severe and complicated than the conflicts in the three aforementioned stories. Saʿīd accomplishes this complexity of conflict by having the characters run a direct dialogue among them, through which he exposes the story's whole idea and significance. Despite Saʿīd's attempt to conceal the sources that influenced him using more sophisticated plot and narration techniques, the presence of Idrīs's (and the other mentioned Arab writers') style remains unmistakable

Final Versions and Meaning Change: The Example of Mahmoud Darwish

Hussain Hamzah
The Academic Arab College of Education, Haifa

The poet Mahmoud Darwish made some changes in his published texts, in order to refine his poetic oeuvre. I therefore worked with his previous printed edition, which may be deemed a working draft of his subsequent publication. Darwish was always careful to preserve the esthetics of his poetic forms. He balanced his national and his esthetic commitments, but the latter always predominated in his poetry, as he himself admitted quite explicitly, and as the present study also demonstrates. The modifications or corrections that Darwish made in his poetry involved changing the titles of his poems, paratext, replacing words, changing the orders of the lines, and additions. The main motivation for these changes was esthetic; only few changes were made for political or religious considerations. Darwish did not modify only his written drafts, but also make changes in vocalization in his published editions. As a result I treated the readings as Darwish's "illegitimate final texts", and explained the motivations behind these changes. In addition, Darwish made a third change, namely eliding some of his poetry collection, which thus did not enter his Complete Works. The question which thus arises, and which I studied, is: What is the dialectics of the relationship between Darwish's various modifications and the formulation of meaning as the message that the poet tries to convey to the addressee?

My reading of the changes that Darwish made is not definitive, only probable. Certainly in some details it may change with the changes in reading, so that the reading of the text becomes non-final, so that it also may undergo changes in future readings.

Towards a Comparative Dictionary of Beduin Arabic

Alexander Borg
Ben-Gurion University of the Negev

The objective of this research on the contemporary Arabic vernaculars spoken by the Negev Beduin and other traditionally nomadic communities in the Middle East and N.Africa is to provide a factual basis for a specifically linguistic, as opposed to a social or literary history of the Arabic language. Attempts at applying the compa-rative method to Arabic within the ambit of the Semitic languages are few and far between. Historical approaches, on a wide scale, specifically to the study of the lexical heritage of the contemporary Arabic vernaculars have yet to be imple-mented.

The present research on the Aramaic component in the Beduin Arabic lexicon is also intended to exemplify a new methodology whereby the word stock of this language tradition and its cultural content can be presented in coherent fashion, underscoring their distinctiveness within the ambit of the Semitic language family. The focus on the Aramaic components in Beduin Arabic provides a partial but solid basis for an appraisal of the historical relationship of Beduin Arabic with the ancient Semitic languages. To this end, comparative material has been collated from available sources on Beduin Arabic relating to Arabia, the Syrian desert, Egypt, and Tunisia. Whenever relevant, cognate forms are also cited from Akkadian, Hebrew, and various varieties of ancient Aramaic.

Abstracts مختصرات